This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

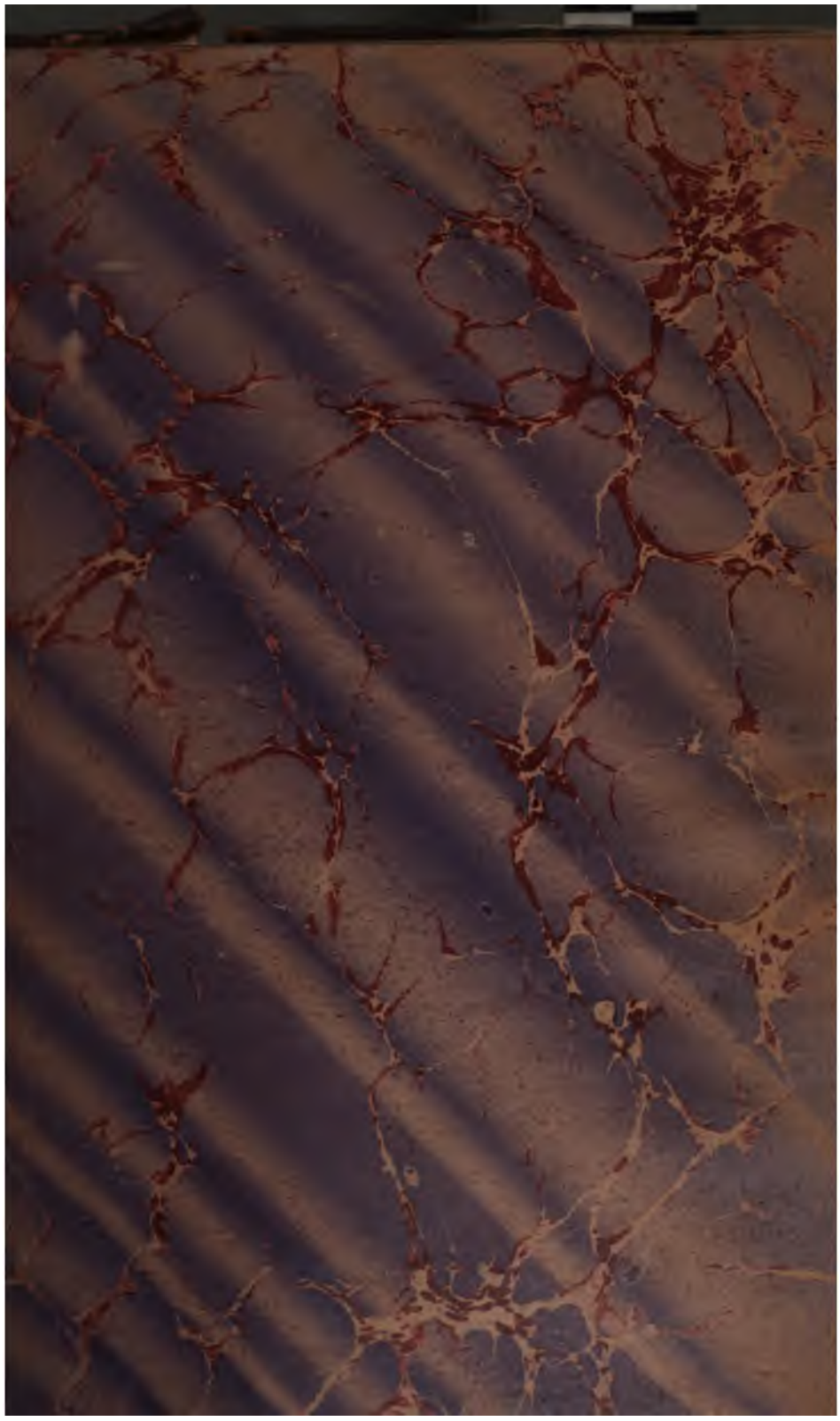
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 447941

UNIVERSITY of MICHIGAN
GENERAL LIBRARY
OCTAVIA WILLIAMS BATES
BEQUEST



N
53
.C8

Ch. Sellier

LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)

Publiées par

MM. Henri LEMONNIER et André MICHEL

II

ORIGINES DE LA RENAISSANCE

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Successeurs des Éditeurs Français réunis, société de l'Histoire nationale
82, rue Bonaparte, 82

1901

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

POUR PARAITRE DANS LE COURANT DE L'ANNÉE 1902

TOME III. — ORIGINES DE L'ART MODERNE

Origines de l'art académique. — L'influence italienne. — L'art Jésuite. — Le Baroque et le Rococo. — Le monopole académique dans l'art et dans l'enseignement. — L'antiquité et le classicisme, de la Renaissance à Le Brun, à David, à Quatremère de Quincy. — Étude des résistances de l'art national français depuis le XVIe siècle. — Quelques sculpteurs des XVIIe et XVIIIe siècles.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

Charles Jean

LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)

Publiées par

MM. HENRY LEMONNIER ET ANDRÉ MICHEL

II

ORIGINES DE LA RENAISSANCE

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, rue Bonaparte, 82

1901

AVERTISSEMENT

Les leçons réunies dans ce volume remplirent, du mois de février 1887 au mois de juin 1890, les premières années de l'enseignement de Louis Courajod. Quoique les notes nous en soient parvenues beaucoup plus complètement rédigées que celles des années qui suivirent, on y constatera encore çà et là de regrettables lacunes. Nous avons indiqué, dans l'*Avertissement* du tome I, pourquoi nous n'avons pas cru devoir essayer de les combler.

Sur les conditions dans lesquelles nous avons entrepris cette publication comme sur la façon dont nous avons compris notre tâche d'éditeurs, nous ne pourrions d'ailleurs que répéter ici ce qui a déjà été dit dans cet *Avertissement*. Le lecteur voudra bien s'y reporter.

L'étude générale sur l'enseignement de Courajod et la bibliographie de son œuvre prendront place en tête du tome III, qui contiendra les *Origines de l'Art moderne*.

358236

LES ORIGINES
DE LA
RENAISSANCE EN FRANCE
AU XIVe ET AU XVe SIÈCLE

LEÇON D'OUVERTURE

Messieurs,

La sculpture française, notre art national par excellence, a brillé principalement à deux grandes époques : au moyen âge et à la Renaissance. Pendant la première de ces périodes, elle atteignit un épanouissement prodigieux, et fut supérieure à toutes les écoles rivales de l'Occident. Longtemps méconnue, la suprématie de notre statuaire des XIIe et XIIIe siècles est aujourd'hui universellement proclamée. La réhabilitation est complète, et si l'histoire de cet art est encore à écrire dans certains détails, si l'harmonieux enchaînement de ses annales n'a pas été déroulé dans un livre définitif, au moins son existence n'est plus contestée. Mais il n'en est pas de même de la période si curieuse qui succéda après le XIIIe siècle à la manifestation la plus élevée de l'art du moyen âge.

La Renaissance, que dans les opinions courantes on fait, bien à tort, commencer au XVIe siècle, n'est pas seulement mal interprétée dans ses principaux caractères, dans son essence, dans ses sentiments, dans ses dernières manifestations. On peut dire que ses origines sont encore plongées dans la plus profonde obscurité. Les liens qui la rattachent au moyen âge n'ont jamais été l'objet de

l'attention soutenue des historiens, ni de l'analyse des philosophes, ni de l'examen consciencieux et positif des archéologues. Dans l'état actuel de nos connaissances, un abîme infranchissable paraît, au point de vue des doctrines, séparer deux époques qui se touchent dans l'ordre des temps. C'est à faire disparaître cette regrettable lacune de notre enseignement, que je consacrerai les premières séries de leçons que la confiance de M. le directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre m'a appelé à professer ici.

Si je ne commence pas par le commencement un cours institué pour créer en France un enseignement supérieur de l'histoire de la sculpture moderne, en un mot si je n'entre pas en matière par l'étude des temps mérovingiens, ne m'accusez pas de manquer de logique. Je cours tout d'abord vers la besogne la plus pressée. En effet, si, obéissant à la méthode réclamée pour l'exécution de tout parfait manuel, j'adoptais un ordre chronologique absolu et continu, je laisserais pendant plusieurs années encore s'épaissir les ténèbres qui nous dérobent la connaissance de certaines époques bien plus importantes et bien plus intéressantes que celle du début. Ce n'est pas, d'ailleurs, en vue d'un enseignement immédiatement et directement transmissible au grand public, qu'a été fondée l'École du Louvre. Elle se propose avant tout la solution des grands problèmes historiques par l'interprétation des monuments et des documents conservés dans nos musées. Quand, dans la matière qui nou occupe, toutes les hautes questions, encore obscures, auront été éclaircies, nous reviendrons à l'exposé méthodique et à l'enchaînement logique de tous les faits principaux de l'histoire de l'art envisagés dans leur ensemble. L'heure alors sera venue de donner un résumé général, et de commencer l'œuvre de vulgarisation dans un ordre didactique.

Je dois supposer que mes auditeurs ont au moins une notion sommaire de ce qu'était l'art français de la sculpture pendant la grande époque gothique et du degré de développement qu'il avait atteint depuis le XIIIe siècle. C'est un point de départ qu'il importe de bien fixer pour l'esprit et pour les yeux. De fréquentes promenades au Trocadéro, riche en monuments de cette époque, peuvent suffire à éclairer un visiteur attentif. J'invite tous ceux qui ne les connaîtraient pas encore, à aller consacrer sur place de longues

séances à l'examen des monuments du XIIIe siècle. Ce sera un moyen de comprendre et de suivre en connaissance de cause les développements ultérieurs de l'art, tels qu'ils seront analysés et exposés dans nos conférences.

Je rappellerai seulement ici pour mémoire qu'au moment de disparaître et de faire place à l'art gothique, la sculpture romane s'était élevée très haut. Nous admirons au portail occidental de Chartres, à ceux du Mans, d'Angers, de Cahors, au musée de Toulouse, ce que le style roman, parvenu à son apogée, a produit de plus remarquable, et nous pouvons constater, dans les mêmes édifices, quel fut l'état de notre école au milieu du XIIe siècle et à la fin de celui-ci. Pour expliquer la transition du style roman au style gothique, n'ayant pas à notre disposition un moulage de la belle porte du nord de la cathédrale de Bamberg, dont un côté est déjà gothique quand l'autre côté est resté encore roman, il nous est permis toutefois de suivre chez nous le progrès des idées, en étudiant la vasque de Saint-Denis conservée à l'école des Beaux-Arts, et quelques têtes d'hommes provenant de la même basilique, récemment entrées au Louvre, ainsi que de nombreux chapiteaux et fragments sculptés tirés du même dépôt. Puis nous touchons à l'aurore de l'école gothique, à ce premier quart du XIIIe siècle, qui nous a donné des œuvres d'une incomparable beauté.

Paris nous montre le plus remarquable de tous les spécimens que nous puissons mettre en avant: le tympan de la porte de Notre-Dame, représentant le couronnement de la Vierge. C'est l'heure la plus exquise de notre art gothique. Nous retrouvons successivement cet art dans quelques-unes de ses glorieuses étapes, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Auxerre, à Saint-Denis, à la Sainte-Chapelle de Paris, etc. Nous n'oublierons pas le Childebert du musée du Louvre. Mais je m'arrête bien vite dans mes citations, car il faudrait rédiger un volume rien que pour effleurer le sujet. Ce sera un jour, pour nous, dans cette chaire, la matière de plusieurs années d'études. Je me bornerai donc en ce moment à définir le caractère principal de l'art au déclin du XIIIe siècle. Ce qui domine toujours dans cet art fidèle jusqu'à la fin à ses origines, c'est le plus pur idéalisme.

Parti des sévères et rigoureuses données de l'art roman, comme

l'art grec d'un Phidias échappé aux doctrines de l'école d'Egine, l'art gothique a parcouru, en cent trente ans environ, un cycle merveilleux. A peine débarrassé des règles austères et trop étroites de la discipline religieuse, il s'est subitement épanoui. Il a possédé immédiatement, sans efforts, la souplesse, la vérité, la grâce, la noblesse, sans perdre la plus adorable naïveté. Il imite ingénument la nature, mais sans dépasser, dans l'exactitude de l'image, certaines limites, sans tomber jamais dans le réalisme. Jamais il ne copie sans interpréter la matière par l'esprit, sans transfigurer le réel par l'idéal. Contemplez les sculptures que je vous ai signalées ci-dessus ou leurs similaires, et relisez les pages émues et les gloses enthousiastes que Viollet-le-Duc a si justement consacrées à leur commentaire. Vous verrez cette admirable école se développer sans une faiblesse, par un progrès logique et ininterrompu. Regardez-la s'avancer fièrement et d'un pas sûr dans la voie qu'elle s'était, dès les premiers jours, résolument ouverte. Vous constaterez enfin qu'elle est parvenue à un résultat définitif qui lui présageait un long avenir. Elle est encore dans tout son éclat au déclin du grand siècle de notre art national. Elle est toujours la reine indiscutée de l'Europe occidentale. Rien ne paraît la menacer dans son succès, la dissuader de sa méthode éprouvée, si ce n'est son propre épuisement, résultat d'une longue production ; si ce n'est le danger de survivre à la haute organisation sociale dont elle avait traduit les nobles instincts, les grandes aspirations et les fortes croyances. Eh bien, cependant, ces deux événements redoutés, quoique invraisemblables, se produisent bientôt. La sculpture française était arrivée à un sommet au delà duquel les progrès deviennent impossibles ou dangereux ; et, d'un côté, elle avait continué à parler une langue et à professer des doctrines qui étaient de moins en moins comprises des générations nouvelles.

Aux visées exclusivement morales, aux spéculations immatérielles, aux abstractions désintéressées, nous voyons se substituer peu à peu l'esprit d'observation, la curiosité passionnée de la nature, l'analyse sceptique des éléments et des propriétés de toutes choses. Très diminuée peut-être dans les proportions normales et les qualités morales de sa conscience, affamée de luxe, de richesses et de plaisirs, tenant compte du fait autant que du droit, plus éprise de procédure que

de justice, la société du XIVe siècle allait créer un art à sa taille puiser à d'autres sources d'émotions, et demander à de nouvelles provinces les artistes d'un tempérament moins contemplatif qu'elle chargerait de traduire pour elle, dans la pierre, des pensées moins hautes et de palpables réalités.

Dans nos regrets rétrospectifs, consolons-nous, toutefois, de ce déplacement des influences directrices dont, en matière d'art, la France du centre et les provinces voisines de l'Ile-de-France avaient été jusqu'à présent le pivot. L'art, dans les nouvelles destinées que l'histoire lui assigne, demeure encore susceptible, nous le verrons bien, d'un développement remarquable, et, grâce à l'esprit d'examen auquel il se prête et qui apparaît pour la première fois dans le monde du moyen âge, l'avenir des sciences modernes se trouve désormais assuré.

I

Dès le commencement du XIVe siècle nous montrerons plusieurs artistes déjà renommés, Flamands pour la plupart, travaillant à Paris, mais sans que leur style diffère encore du courant d'art général, courant qui est toujours celui du XIIIe siècle, celui de la grande école gothique. Nous placerons sous vos yeux quelques-uns de leurs ouvrages. Nous essaierons de reconstituer pour vous le quartier qu'ils habitaient, et l'emplacement des maisons qu'ils y possédaient. Vous les verrez, installés définitivement dans le centre brillant qui les a séduits et expédiant à la province dont ils sont originaires, les produits de leur travail. Car les hommes et les choses se déplaçaient beaucoup plus qu'on ne le croit, au moyen âge. Certains seigneurs des provinces du nord employaient de préférence les artistes de leurs domaines, mais c'est quelquefois à Paris qu'ils venaient faire leurs commandes, et c'est de Paris que les ouvrages terminés leur étaient adressés. Paris, comme nous le démontrerons, jouait déjà dans une certaine mesure le rôle qu'il n'a point cessé de remplir dans notre pays : il attirait les artistes, et leur imposait une manière et une allure de travail particulières. Au commencement du XIVe siècle, c'était encore celle du siècle précédent.

Cinquante ans plus tard, la physionomie de l'art à Paris et dans la France du nord est bien changé. L'esthétique et la mode ne sont pas restées exclusivement fidèles à la vieille école spiritualiste des

imagiers de Reims et de Chartres. Tandis que se précipite la décadence d'un art vieilli qui tombe dans la manière, les principes d'un art nouveau s'affirment de plus en plus hardiment. Le naturalisme de l'école flamande prend droit de cité dans la capitale, car il y a déjà une capitale à Paris, au moment où le système féodal provincial disparaît, et où la royauté, après avoir réalisé ses premières tentatives de centralisation, entreprend une véritable organisation politique de la France.

Je ne peux pas négliger l'étude des institutions publiques de notre pays, quand cette étude est de nature à nous éclairer sur le développement historique de notre art. Le principe politique en vertu duquel les successeurs de Saint-Louis arrachèrent peu à peu aux seigneurs féodaux tout pouvoir souverain, en les appelant à Paris et dans leurs châteaux de plaisance, en les transformant en officiers royaux et en courtisans fastueux, ce principe, dis-je, ne doit pas passer inaperçu. En même temps qu'ils composaient autour d'eux la plus brillante des cours de l'Europe, cette cour idéale des chansons de geste ou plutôt des romans d'aventures, les rois de France, par le groupement d'une aristocratie intelligente et désœuvrée, créèrent pour l'art un incomparable foyer d'inspirations, un milieu tout particulièrement propre à l'éclosion des grandes œuvres. Je ne me dissimule pas le caractère précaire et factice de ces moyens. Mais voilà, selon moi, la cause des rapides progrès de l'art français dans le sens des doctrines nouvelles et des engouements populaires. Voilà l'explication de la rapide maturité à laquelle arriva chez nous, à la fin du XIVe siècle, un certain système d'art.

Il va sans dire, Messieurs, que dans le tableau que j'esquisse à grands traits devant vous, je ne puis pas avoir la prétention de tenir compte de toutes les nuances. Je m'applique à démontrer les tendances générales de chaque époque, laissant de côté l'expression des mouvements locaux et des sentiments particuliers à certains milieux et à certaines provinces. C'est ainsi qu'il me faudra plus tard vous faire un historique spécial de la persistance de l'esprit du gothique du siècle précédent resté çà et là vivace longtemps encore.

Le midi de la France, par exemple, ne fut pas entraîné tout d'abord par le rapide tourbillon. Pendant le siècle qui vient de

s'écouler, nos provinces méridionales n'avaient pas été initiées aussi vite que celles du nord à la continuelle évolution de l'art gothique. Elles n'en connurent jamais, dans toute leur étendue, les puissantes inspirations, et n'en exploitèrent pas jusqu'à l'épuisement toutes les ressources. Quand ce style leur fut tardivement communiqué, le sol dans lequel on l'implanta était en quelque sorte tout neuf, et son principe y retrouva sinon une seconde jeunesse, du moins un accroissement de vigueur et des gages de longévité. Après s'être fait longtemps attendre dans ces régions de la France, le vrai gothique du nord s'y maintint quelque temps en une pureté relative. Les trois quarts du XIVe siècle lui restèrent fidèles. Les monuments de Limoges, de Bordeaux, de Toulouse et de Carcassonne, ne nous démentiront pas. Tout système d'art sincèrement pratiqué et digne d'une diffusion universelle est sûr d'ailleurs de pouvoir prolonger, dans le Midi, la série de ses influences. Il en avait été déjà de même pour le style roman. Le génie des races du Midi est essentiellement conservateur.

Sensible, dès le commencement du siècle, dans toute la région située au nord de la Loire, le mouvement des idées s'accentua beaucoup à partir de 1328 et de l'avènement de la dynastie nouvelle. Il est inutile de mettre longuement en relief les remarquables qualités de la famille des Valois. Personne n'ignore combien leur race fut tout spécialement pourvue des plus précieux dons du goût et de l'instinct des arts et des lettres.

Philippe VI et Jean II firent de leur cour le rendez-vous des lettrés et des artistes, non seulement de toutes les provinces françaises, mais encore de toutes les nations. Ils éprouvèrent jusqu'à l'affolement la passion des arts et des fêtes et poussèrent jusqu'à la manie ce qu'on appelait alors la libéralité. Cet éclat littéraire, qui faisait véritablement de Paris le centre intellectuel de l'Europe, consola un moment la France de ses infortunes militaires. Le prince qui succéda aux deux premiers souverains de la dynastie, en apportant plus d'ordre dans la prodigalité dont ils avaient donné l'exemple, se garda bien d'entraver le mouvement.

Charles V, suivant les expressions de Christine de Pisan, dirigeait lui-même la construction de ses édifices. Il était *saige artiste, vray architecteur, deviseur certain, prudent ordeneur*. Il affectait dans ses habitudes, dit Émeric David, une pompe dont aucun de ses

prédécesseurs n'avait donné l'exemple. « Toujours à cheval, richement vêtu, il ne se montrait en public qu'au milieu d'un brillant cortège d'officiers, de pages, de gardes, de valets ; on le vit, en peu de temps, rebâtir le Louvre, construire le vaste hôtel Saint-Paul, élever la Bastille, fonder et embellir le château de Vincennes et celui de Beaulté-sur-Marne, réédifier les maisons royales de Saint-Germain-en-Laye, de Saint-Ouen, de Creil, de Melun, de Montargis. » Tous ces palais furent enrichis de peintures, de sculptures en pierre et en marbre, et dotés du plus splendide mobilier. Nous n'avons qu'à invoquer le témoignage des inventaires.

N'oublions pas de faire remarquer que c'est avec Charles V, peut-être même Jean II, que commence en France l'organisation administrative ou officielle de l'art. C'est le premier symptôme du relèvement et de la réhabilitation de la profession d'artiste, confondue jusque-là avec les plus vulgaires métiers. Désormais l'artiste pourra devenir le favori, le commensal, le confident des princes. Il entre dans la domesticité royale. L'architecte Raymond du Temple était sergent d'armes de Charles V.

C'est à l'art nouveau, à cet art oublieux des traditions du siècle précédent et dédaigneux de ses moyens d'expression, que Charles V demande en grande partie les sculptures de ses palais. C'est exclusivement à lui qu'il commande les tombeaux de ses prédécesseurs, et les monuments qu'il destine à surmonter sa propre sépulture ou à perpétuer le souvenir de sa physionomie. Car le portrait, c'est-à-dire l'interprétation individuelle de la figure humaine, que l'école idéaliste du XIIIe siècle n'avait guère voulu pratiquer, est au contraire un des buts visés par l'école nouvelle, un de ceux qu'elle atteignit du premier coup.

Nous laisserons à l'économie politique et à l'histoire le soin de rechercher les causes de ce changement presque subit dans nos traditions nationales. Quelques conclusions nous paraissent cependant s'imposer *à priori*. Le vieil art de la féodalité, l'art français par excellence, est mort avec la chevalerie. Il n'est pas revenu des Croisades, et n'a guère survécu à l'aristocratie de race, à la noblesse purement héréditaire qui, plus que tout autre pouvoir dans l'État, le patronnait. Avec le XIVe siècle et la prépondérance de plus en plus grande de la royauté qui s'appuie sur la bourgeoisie des villes, on voit se former

une nouvelle aristocratie mélangée d'éléments très divers, composée de dignitaires, de hauts fonctionnaires, de parvenus, et d'une noblesse agitée, affolée d'honneurs et de plaisirs, dont le sang s'épuise noblement, mais inutilement, sur de nombreux champs de bataille. Cette aristocratie spéciale du XIVe siècle n'a pas les mêmes instincts que celle qu'elle remplace ; nomade et sans cesse renouvelée, elle n'est plus enchaînée par les liens d'une étroite tradition locale. Elle n'a pas toujours eu le temps de faire son éducation, ni d'apprendre une langue pittoresque et une grammaire esthétique dont le sens s'est oblitéré dans les masses. Elle s'accommode très bien d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences peu subtiles des enrichis et des Mécènes improvisés. Dans les choses de l'art, comme dans celles de la guerre, tout tend à prendre un caractère pratique. On commence à compter avec le nombre, et ceux qui veulent parler à la foule aussi bien qu'à l'élite de la nation, sont réduits à emprunter le langage courant et universel.

Le succès de l'école nouvelle était donc certain, on peut l'affirmer *a priori*, car si ce style n'avait existé déjà dans l'école flamande, il aurait alors été créé de toutes pièces, et, dès le milieu du XIVe siècle on put prévoir que l'avenir lui appartenait. Malgré cela, la vieille école ne cessa pas tout d'un coup de produire. Elle eut encore des adeptes, des croyants, des imitateurs ; elle chercha même parfois à emprunter à sa rivale quelques-uns de ses éléments de succès, mais elle était et se sentait condamnée. L'heure d'un renouvellement général était venu, et ce besoin d'un nouvel état de choses, c'est le début d'un vaste mouvement dont on n'a étudié jusqu'à présent que la dernière période, c'est l'aurore du jour ensoleillé qu'on n'a voulu saluer que dans son plein midi, et qui s'est appelé la Renaissance.

La France n'a jamais été la dernière en Europe à produire ou à adopter les idées nouvelles. Elle abandonna, sans regrets, avec indifférence, j'ajouterai même avec ingratitude, la noble et haute école d'art qui lui avait déjà valu les plus grands de ses triomphes pour se donner tout entière au principe nouveau qui passait. Insouciante et volage, elle quitta la gloire éprouvée de la veille, pour courir à la gloire éventuelle du lendemain, qui, tout bien pesé et après cent cinquante ans d'efforts, ne surpassa pas et n'égala pas

même la première. L'individualisme et le naturalisme à outrance régnèrent presque sans partage en France dans la seconde moitié du XIVe siècle. De Charles V à Charles VII, nulle part, en Europe, les principes qui devaient amener l'expression finale de la Renaissance ne furent aussi développés ni aussi résolument pratiqués que chez nous. Je vous le démontrerai par des exemples indiscutables. Les germes et les levains de toutes les grandes transformations postérieures travaillaient déjà notre sculpture dans la seconde moitié du XIVe siècle.

« La statuaire qui reste encore à Pierrefonds, au château de la Ferté-Milon, » dit incidemment Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, « a toute l'ampleur de notre meilleure Renaissance, et, si les habits les personnages n'appartenaient pas à 1400, on pourrait croire que cette statuaire date du règne de François Ier Encore en trouve-t-on fort peu, à cette époque, qui ait cette largeur de style et ce faire monumental. Des fragments de la statuaire du château de Pierrefonds, le Charlemagne, le roi Arthus, l'archange saint Michel de la tour de l'Est, la Vierge du grand bas-relief de la façade, sont des œuvres de maîtres consommés dans la pratique de leur art, et tout remplis d'un beau sentiment. Jamais peut-être on n'a si bien vêtu la statuaire en faisant sentir le nu sans affectation et en donnant aux vêtements leur aspect réel, aisé, sans recherche dans l'imitation des détails. Des statues tombales du commencement du XVe siècle sont d'une largenr de style dont la Renaissance s'éloigne trop souvent ».

« Il est clair », dit encore Viollet-le-Duc, « que cet art français de 1390 à 1410 était loin de la maigreur et de la pauvreté que lui reprochent ceux qui vont chercher des exemples de la dernière statuaire gothique en Belgique ou sur les bords du Rhin. L'ornementation de Pierrefonds est en rapport avec cette bonne statuaire ; elle est ample, monumentale, admirablement composée, et d'une exécution sobre et excellente. Les statues des Preux, qui décorent les tours existantes du château de la Ferté-Milon, présentent les mêmes qualités. C'est un art complet, qui n'est plus l'art du XIIIe siècle, qui n'est plus la décadence de cet art tombant dans la recherche, mais qui possède son caractère propre. *C'est une véritable Renaissance*, mais une Renaissance française, sans influence italienne. Les Valois,

les princes d'Orléans Louis et Charles, et enfin celui qui devint Louis XII, avaient pris évidemment la tête des arts en France, et, sous leur patronage, s'élevaient des édifices qui devançaient, suivant une direction plus vraie, le mouvement du XVIe siècle. »

« En 1396, » dit encore M. Renan [1], « on se croirait à deux pas de la Renaissance, dont on est encore séparé par plus d'un siècle. »

On se demande alors pourquoi ce n'est pas chez nous que la révolution imminente et annoncée par tant de symptômes, que la Renaissance, pour l'appeler par son nom, fit avec un éclat définitif sa première apparition dans le monde, en se manifestant par une sorte de coup de foudre dans un milieu tout chargé d'électricité. Hélas ! si un mouvement très sensible de retour à l'antiquité se manifesta chez nous dès le règne de Charles V ; si, accompagnement obligé de toute émancipation, un souffle très impétueux d'humanisme passa sur la France dans les dernières années du XIVe siècle, nous n'eûmes pas alors, comme l'Italie, dans les tendances à l'imitation de la nature, et dans l'enivrement de l'individualisme, le merveilleux contrepoids de l'imitation de l'antique. L'autorité fit défaut à notre enseignement. La liberté conquise une première fois, et plus rapidement que chez les autres peuples, ne fut pas sagement mise par nous à l'abri de la licence. Pour dépasser les résultats obtenus par les autres nations de l'Occident, l'Italie émancipée n'eut qu'à mettre en évidence et en exploitation les modèles incompris qui dormaient dans son sein. Elle n'eut qu'à retourner librement à l'école de ses premiers maîtres. Au moment du grand réveil universel de la fin du XIVe siècle, qui donna à cette époque solennelle de l'art un caractère en quelque sorte international, l'Italie se trouvait donc dans une position privilégiée. Elle parvint à étonner l'Europe en additionnant simplement les avantages et les bénéfices de son prodigieux passé, avec sa part actuelle du patrimoine commun des générations nouvelles.

Pourquoi le grand mouvement préparé en Europe par l'école du nord de la France avorta-t-il ? Pourquoi le sceptre des arts tomba-t-il des mains qui l'avaient si fièrement porté jusque-là, pour passer un siècle plus tard à l'Italie ?

1. *État des beaux-arts au XIVe siècle*, p. 129.

Deux raisons principales peuvent être alléguées. J'ai déjà dit que l'individualisme à outrance, dont l'art gothique transformé faisait alors profession, n'eut jamais chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation de l'antique. Il ne sut pas trouver, au milieu de ses extravagances, un frein salutaire dans un canon réputé indiscutable comme le modèle antique. L'Italie, elle, connut ce frein, qui est le principe d'autorité dans l'enseignement, la sauvegarde du goût contre les entraînements et les raffinements d'une interprétation trop exacte de la nature. En second lieu, les provinces dans lesquelles les rois de France et toute une nombreuse dynastie de Valois ménageaient l'éclosion d'une renaissance devinrent le théâtre des guerres atroces et des malheurs inouïs qui mirent la nationalité française à deux doigts de sa perte. La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation disparurent à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. Charles VII et surtout Louis XI eurent tout à recommencer. Dans l'intervalle, le génie des républiques italiennes avait transfiguré à leur profit et marqué de leur sceau le mouvement inauguré par la France, et, quand Charles VIII et Louis XII, tenant la promesse de leurs ancêtres, firent honneur à la parole de Charles V, quand ils installèrent définitivement chez nous la Renaissance, celle-ci était devenue presque complètement italienne.

Mais, ne l'oublions pas, c'est à l'école flamande adoptée par la France du Nord dès le milieu du XIVe siècle, c'est à l'école flamande et aux principes nouveaux d'émancipation qu'elle personnifiait et qu'elle était venue inoculer à l'art occidental, qu'est dû, je ne saurais trop le répéter, le mouvement général d'où devait sortir le style définitif de la Renaissance, y compris le style de Renaissance italienne. Car l'imitation de l'antique, qui forme un des caractères de ce style, et à qui la branche italienne de la Renaissance dut, à la dernière heure, son incontestable supériorité, l'imitation de l'antique fut un des heureux évènements de la grande révolution que nous allons raconter, mais il n'en fut pas le point de départ. Les enseignements de l'art antique étaient restés lettre morte tant que la conscience italienne n'avait pas été éclairée par les conseils émancipateurs du

naturalisme. Je ne tiens pas compte de la passagère résurrection de la sculpture romaine, que Niccolo Pisano fit accidentellement entrevoir au XIIIe siècle et qui disparut avec lui.

La première tentative si hardie et si inattendue de Giovanni Pisano, dont le style puissant et brutal contraste avec tout l'art de la péninsule, ne fut pas résolument continuée par Andréa di Ugolino ni par Nino, fils d'Andréa. Orcagna, à la fin du même siècle, n'est guère en avance, comme tendances sinon comme facture, sur le grand innovateur né de Niccolo Pisano. Si on excepte les prodigieux bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, certains symptômes de naturalisme dans plusieurs sculptures de la cathédrale de Florence, quelques tentatives vénitiennes isolées, on peut dire que l'Italie, paresseuse en matière de sculpture, sommeillait encore, attardée qu'elle était dans une pénible et pédantesque assimilation du style gothique qui, comme un cauchemar, torturait sa pensée sans convaincre sa raison. Elle paraissait appliquer nonchalamment le principe spécial d'interprétation de la nature auquel elle allait devoir ses plus légitimes succès, quand déjà les écoles du Nord étaient presque parvenues aux développements les plus exagérés de ce principe. Y eut-il communication directe ? Le principe nouveau naquit-il spontanément dans toute sa franchise en Italie comme ailleurs ? Nous examinerons ensemble la question. Toujours est-il que le naturalisme d'un Pisanello ou d'un Donatello est matériellement et notoirement en retard de près d'un demi-siècle sur le réalisme des maîtres de la cour de Charles V, de vingt-cinq ans sur celui des sculpteurs de la cour des ducs de Bourgogne.

Et ne croyez pas, Messieurs, que je sois aveuglé dans mes appréciations par une partialité patriotique. Personne n'est plus prêt que moi à rendre justice à nos glorieux voisins d'au delà des Alpes. La France n'avait pas même attendu le milieu du XVe siècle pour rentrer en rapports artistes et littéraires avec l'Italie. Comme le Dante, au siècle précédent, Pétrarque et Boccace furent nos hôtes au XIVe siècle. Dès la fin de ce siècle et au commencement du XVe, des communications rapides et fréquentes s'étaient établies entre les deux nations. Non seulement Jean II avait marié une de ses filles au duc de Milan, Jean Galéas ; non seulement le duc Louis d'Orléans, comte de Vertus, avait épousé une Visconti et était devenu seigneur

d'Asti, mais encore Jean, duc de Berry, employait des miniaturistes italiens ou des artistes subissant l'influence italienne, soumise elle-même en ce moment à l'école flamande ; peut-être même entretenait-il aussi des peintres et des imagiers venus d'au delà des monts. Des *ivoires* italiens de grandes proportions, comme le célèbre retable de Poissy, entrèrent vers cette époque en France. Certaines importations italiennes sont donc incontestables. D'autre part, du côté d'Avignon, un rapprochement avec l'Italie avait eu lieu, mais sans résultats généraux, immédiats et directs. Si les contacts entre les deux écoles furent fréquents dans l'ordre des faits, ils furent nuls dans celui des conséquences. L'inoculation du goût italien ne se fit pas à ce moment. Le vigoureux tempérament de l'art français fut alors absolument réfractaire. Peut-être lui fallut-il passer d'abord par la première évolution d'une renaissance plus exclusivement flamande pour acquérir une suffisante réceptivité. Ou plutôt, aux environs de l'année 1400, l'art italien, encore dans l'enfance, sauf pour la peinture, incapable de donner des conseils, subissait bien plus les influences extérieures qu'il n'en transmettait à ses voisins. Sans doute, quelques-uns de ses plus grands sculpteurs étaient nés. Mais ceux-ci n'avaient pas encore fait leurs preuves. Si le grand mouvement général s'était produit dans la sculpture à la fin du XIVe siècle, celui-ci aurait donc été plutôt français qu'italien. C'est seulement après la faillite de la France à ses premières promesses, que l'art italien prit le premier rang, s'avança majestueusement dans une voie marquée à chaque étape par un nouveau succès, et devint le redoutable concurrent devant qui, à la fin du XVe siècle, l'Occident capitula.

II

Tandis que, par delà les Alpes, s'élaboraient les éléments d'art qui devaient former le troisième acte du drame de la Renaissance, il y eut chez nous, dans les provinces du domaine royal, un grand interrègne, à partir de 1407 environ. Mais, pour avoir été mis en danger, l'art tel qu'il était pratiqué en France, l'art flamand naturalisé français ne disparut pas plus que la nationalité française. Une de nos plus belles provinces du Centre et de l'Est, la Bourgogne, avait échappé aux horreurs de la guerre. Continuant de vivre dans la plus florissante prospérité, elle devint un foyer d'art très actif ;

elle conserva à la France et lui façonna une école spéciale qui devait, pendant plus d'un siècle, illustrer notre pays. L'histoire de l'art bourguignon est la seconde phase du développement suivi par l'art français pour passer du style du XIIIe siècle à celui du XVIe, c'est-à-dire à la période définitive de la Renaissance.

La possession des Pays-Bas n'avait pas été la cause des rapports des ducs de Bourgogne avec les artistes flamands, puisque nous voyons ceux-ci attirés et employés par d'autres princes de la maison de Valois, qui n'avaient rien de commun ni avec la Bourgogne ni avec la Flandre. Cependant, cette union des deux provinces sous un même sceptre n'était pas faite pour écarter les influences flamandes d'un milieu qui en était déjà si profondément pénétré. De tous les côtés, on le voit, la France était donc fatalement conduite à subir l'influence de l'école flamande, aussi bien par les raisons économiques que j'ai développées, que par des raisons d'ordre purement politique.

A la cour de Bourgogne l'art eut un développement extraordinaire. Cet art particulier mérite de tous points les recherches d'archives qu'il a suscitées. Il est bien regrettable que le marquis de Laborde, après lui avoir consacré sa clairvoyante attention, n'ait pas été son historien définitif. L'art de la Bourgogne, c'est tout l'art du XVe siècle en France, jusqu'au moment où cet art, s'épuisant à son tour, est battu en brèche par la supériorité et par les influences de l'art italien, révélé petit à petit à la France par de lentes infiltrations et surtout par le prodigieux effet que les merveilles de la Renaissance italienne produisirent sur les yeux des compagnons de Charles VIII et de Louis XII. L'art bourguignon est resté chez nous notre art national jusqu'au moment où Michel Colombe, sorti lui aussi de l'école de la Bourgogne, emprunta l'élégance et la noblesse du style italien et fonda dans la vallée de la Loire, tout imprégnée déjà d'éléments italiens, le style définitif de la Renaissance française. Le marquis de Laborde avait donc bien raison d'affirmer que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon, que les monuments élevés par les ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié et ennobli par le goût français, et qu'ils ouvrent, avec une ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance ».

J'irai plus loin que le marquis de Laborde. L'art de la Bourgogne ne fut pas sans influence, au début du xve siècle, sur le redoutable rival qui finit par l'éclipser en partie. Je m'appliquerai à une tâche délicate qui consistera à vous faire apprécier l'incontestable action exercée par l'art bourguignon ou flamand sur les plus grands artistes de la première Renaissance italienne. Au creuset de l'analyse, nous verrons ce que Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano, quelques maîtres de l'école vénitienne primitive, Jacopo della Quercia lui-même et plusieurs autres ont pu devoir aux artistes des écoles du Nord ou ce qu'ils ont eu de commun avec eux.

S'il existe en France des monuments qui doivent être chers à notre pays, ce sont les statues du portail de la Chartreuse de Dijon, les tombeaux des ducs de Bourgogne et les figures du Puits de Moïse. Une patrie moins insouciante de ses gloires leur aurait déjà voué un culte public. Voilà les modèles qui ont inspiré pendant près de cent ans toutes les manifestations de l'art français. Cependant, je regrette d'avoir à le dire, mais j'ai le devoir de le constater, les vénérables monuments de cette école sont ordinairement peu compris par la critique de notre temps. En dehors des sculptures de Dijon, l'art bourguignon est absolument méconnu dans cette France qu'il a couverte de ses œuvres, et qu'il a initiée aux premières leçons de la seconde période de la Renaissance.

Le style de l'école bourguignonne est d'un caractère à la fois simple, original, imposant, sans prétention théâtrale et sans convention académique ; très naïf, très vigoureux et très coloré, il se complaît dans une étude passionnée de la nature, qui lui tient lieu d'idéal. On peut, sans doute, lui reprocher son absence complète de spiritualisme, sa poursuite de l'expression au détriment de la recherche de la beauté, la lourdeur de ses draperies, un système de plis trop dépourvus de manière. Mais ce style, plein de verve et de jeunesse, est bien loin de représenter une des expressions de la décadence du gothique. Il est au contraire, comme toutes les manifestations de l'art flamand, le champion des idées de réaction contre les écoles épuisées du vieil idéalisme, du vrai style du moyen âge.

Le marquis de Laborde l'a appelé avec raison une Renaissance, et il a déclaré que cette Renaissance commença par être supérieure à

celle de l'Italie. « M'opposera-t-on, » dit-il, « un monument italien de la fin du XIVe siècle qu'on puisse mettre, pour l'originalité et le sentiment, en regard de ces grands tombeaux sculptés à Dijon par les maîtres de Michel Colombe ?.... Cette Renaissance toute nationale était préparée de longue main.... La Renaissance française était donc en bonne voie lorsque Charles VIII, entraînant en Italie l'élite de la nation, lui montra les restes de l'antiquité éclairés par le soleil de Rome et de Naples. »

Proscrit en général des collections d'amateurs, si ce n'est sous la forme de certains petits pleureurs de marbre, l'art bourguignon a été écarté presque systématiquement des collections publiques autres que les musées départementaux. Le musée de Versailles ne l'a accepté, la plupart du temps, que sous le voile de l'anonyme et grâce au passeport historique et iconographique que plusieurs de ses œuvres pouvaient présenter. Le Louvre, même après l'acquisition de la collection Timbal, ne lui a pas encore fait une part d'honneur assez large. Le musée de sculpture comparée du Trocadéro, non plus, ne paraît pas encore lui être assez sympathique. Cet art devrait occuper dans nos musées une part proportionnelle à celle qu'il tient dans l'histoire de notre sculpture. Puissé-je vous convaincre par ma démonstration, et contribuer à faire réparer une criante injustice historique et un acte d'ingratitude nationale !

J'entreprendrai donc de vous faire l'histoire de l'art bourguignon depuis le moment où il se localise dans les provinces de l'Est, jusqu'au moment où il rayonne presque sur toute la France. Son succès fut inouï, sa vogue universelle.

Nous admirerons ce qu'il produisit d'abord à Dijon et en Bourgogne, où il débute de 1390 à 1410, par plusieurs coups de maître, qu'il ne put guère dépasser, mais qu'il répéta sans fatigue pendant longtemps. Non seulement les ducs de Bourgogne, jusqu'à la chute de leur maison, ne connurent pas d'autre art, mais tous leurs voisins l'imitèrent. Le Bourbonnais, le Lyonnais, le Berry, le Poitou, la Provence et le Languedoc, la Guyenne, l'Anjou et la Bretagne elle-même le pratiquèrent. Je vous démontrerai tout cela par des monuments et par des textes. Nous verrons successivement à l'œuvre Jean de Marville, Claux Sluter, Claux de Vouzonnes, Antoine le Moiturier, Jean d'Arauca, Jean de Cambray, Jacques Morel, etc.

Croyez-moi aujourd'hui sur parole. Les preuves du développement de l'art bourguignon en France vous seront ultérieurement fournies. J'ai ouvert une vaste enquête d'un bout de la France à l'autre, et il n'est presque pas de province où je n'aie constaté, au xve siècle, l'existence de sculptures bourguignonnes ou de sculptures dues à l'influence de l'art bourguignon.

Paris, au moment où il passa des mains de Charles VI à celles du roi d'Angleterre, était, nous nous en souvenons, en possession d'un art dont les origines flamandes ont été précédemment indiquées. Les luttes politiques, dans lesquelles les ducs de Bourgogne eurent une large part, l'invasion anglaise ensuite, si elles desséchèrent ou anéantirent les germes d'une première Renaissance inaugurée par les Valois, n'étaient pas destinées à engendrer une nouvelle forme d'art. Paris et le nord de la France, reconquis sur l'Anglais, n'avaient pas de raisons pour être hostiles à un style qu'ils avaient connu dans sa forme antérieure et qu'ils n'avaient vraisemblablement pas désappris.

Charles VII, rentré en possession de son royaume, ne songea pas à confier à une autre école l'exécution du tombeau qu'il élevait à Bourges au duc Jean de Berry. Jean de Roupy dit Jean de Cambray le sculpta, aidé d'Étienne Bobillet et de Paul Mosselmann.

Le roi René d'Anjou, au moment où il revenait d'Italie, ébloui par les chefs-d'œuvre de la Renaissanc ultramontaine, suivi lui-même d'un cortège d'artistes italiens, ne dédaigna pas de faire exécuter son tombeau, dans la cathédrale d'Angers, par des mains bourguignonnes, car nous savons à quelle école appartenait l'auteur du tombeau de René : Jacques Morel, de Montpellier. Nous savons également à quelles sources avait puisé cet artiste pour sculpter antérieurement les tombeaux encore existants de l'abbaye de Souvigny, imitation voulue et commandée de ceux de Dijon. René d'Anjou et son entourage donnèrent bien d'autres témoignages d'estime à l'école dont nous essayons de reconstituer les annales. La Provence, constamment habitée par René à la fin de sa vie, est pleine d'œuvres bourguignonnes. Nous passerons en revue celles d'Aix, d'Arles et d'Avignon, etc.

Les ducs de Bourbon prodiguèrent aussi les preuves d'une semblable fidélité à la même école. Jacques Morel ne fut pas le seul

sculpteur qu'ils employèrent ; et leurs anciens domaines possèdent maintes œuvres qui révèlent chez leurs auteurs une éducation évidemment puisée au grand foyer de l'art du moment, c'est-à-dire à Dijon.

Ce long succès ne sembla pas épuiser la veine d'une école toujours féconde. Dans les dernières années du xve siècle, ou même dans les premières du xvie, l'art bourguignon jetait encore un vif éclat. Au chœur de la cathédrale d'Albi, sous des voûtes qui allaient recevoir une décoration tout italienne, nous le voyons briller par une œuvre de longue haleine et lutter, non sans gloire, contre l'adversaire à qui d'avance la victoire était promise. Cette juxtaposition des deux arts dans un même monument est destinée à produire l'évidence pour les yeux les plus sceptiques, et à expliquer le mélange qui allait se produire en France par la rencontre du style bourguignon et du style italien. J'ai besoin, pour me faire comprendre, d'employer ici une comparaison et d'évoquer un souvenir de voyage. C'est souvent sur les grandes routes que la vérité apparaît aux chercheurs ainsi qu'aux croyants. En franchissant pour la première fois le seuil de cette prodigieuse et troublante cathédrale d'Albi, il m'a semblé que j'entendais une symphonie merveilleuse dans laquelle, comme par exemple dans l'ouverture du *Tannhæuser*, luttaient en se confondant peu à peu deux principes harmoniques originairement contraires. Là aussi, quand on les compare, deux écoles, deux essences, deux motifs se saisissent et s'abandonnent, s'enlacent et se repoussent, se traversent et se pénètrent pour aboutir à une entente définitive, pour se résoudre finalement dans un suprême et harmonieux accord. Le résultat de cet accord, Messieurs, c'est, dans la matière qui nous occupe, le style de notre Renaissance française. Michel Colombe l'a créé dans la vallée de la Loire, en mêlant aux puissantes doctrines puisées à l'école de la Bourgogne et au goût épuré de l'école italienne venue jusqu'à lui, les qualités d'éclectisme, la simplicité raisonneuse et modérement émue de notre esprit français.

III

Pour aborder l'étude du dernier et du plus important des coefficients de la Renaissance, il me resterait à vous retracer plus spécialement l'histoire de l'art italien, dont je vous ai déjà tant de fois

parlé. Mais la tâche est écrasante qui consisterait à résumer, pour l'Italie, l'ensemble ou même les principales phases de la transformation. Je me bornerai à vous indiquer seulement quelques-uns des plus importants caractères de l'art italien, et à vous montrer comment et par quels moyens il influença la branche plus particulièrement française de la révolution subie, du XIIIe au XIVe siècle, dans les arts et par le goût public en Europe.

En tout ce qui concerne les arts plastiques, la personnalité de l'Italie fut, au moyen âge, très lente à se dégager et à se dessiner par des traits caractéristiques et saisissants. Le XIIe siècle fut, chez elle, inférieur à toutes les manifestations contemporaines du même art chez les nations voisines. Le XIIIe siècle était, on peut le dire, presque absolument barbare avant Niccola Pisano, dont l'œuvre ne se rattache ni au temps qui l'ont immédiatement précédé ni à ceux qui le suivirent. L'originalité de la sculpture italienne ne se révèle pas avant Jean de Pise et n'apparaît guère qu'à l'aurore du XIVe siècle. En effet, quand on étudie attentivement les œuvres sculptées du moyen âge italien, et, en particulier, les ouvrages de Nicolas et de Jean de Pise, on est frappé avant tout de la différence radicale de manière qui sépare le père du fils. On peut affirmer que parmi les artistes du moyen âge, il n'en existe pas deux autres dont les instincts et le caractère aient été plus absolument divergents. Tandis que Nicolas se fit l'imitateur passionné de la statuaire antique; tandis que cet incroyable génie, se pénétrant de l'esprit de l'art romain, en ressuscitait le style avec une habileté de faussaire; tandis que, entraîné par ses modèles, il sculptait des statues larges et trop courtes, abusait des draperies et des poses conventionnelles, et poursuivait avant tout la forme extérieure et la beauté plastique, Jean, tempérament violent et très personnel, s'était fait, avec non moins de talent et non moins de conviction, l'adepte de doctrines diamétralement opposées. Il fut franchement, totalement, brutalement gothique. Ce parti pris est si accusé qu'il est bien évident que Jean reçut de bonne heure, de France, de Flandre ou d'Allemagne, une influence qui l'arracha pour toujours à celle de son père Figures allongées, expression ressentie et poussée quelquefois jusqu'à l'exagération et à la laideur, recherche impitoyable du caractère sans souci puéril de la beauté et de la grâce, voilà ce qui distingue

toutes ses œuvres authentiques. Comment dire alors que ces deux artistes, rapprochés uniquement par les liens de la nature, mais séparés par un abîme dans leurs théories, ont pu s'influencer réciproquement? Comment soutenir que le fils imita le père? Nicolas compta des élèves, sans doute, mais ne laissa pas d'imitateurs, j'entends d'imitateurs considérables, même dans sa famille. Il avait ranimé, pendant sa longue carrière, la sculpture antique. Il la pratiqua comme on l'avait pratiquée au IVe et au Ve siècle. Il semble avoir momentanément renoué la chaîne des temps en sautant à pieds joints par-dessus les dégénérescences romanes. Mais il emporta son secret dans la tombe. Après lui, de son vivant même, le ciseau italien se fit, à Pise, franchement et presque universellement gothique. A quoi cela tient-il? Est-ce à la violente intrusion en Italie des Allemands d'abord, puis des Français avec Charles d'Anjou, et au contact forcé de la péninsule avec les civilisations du Nord, bien plus avancées en ce moment que la sienne? On le saura sans doute plus tard, si on veut se donner la peine de le chercher. En attendant, voici des faits résultant de nombreuses observations et dont il faut maintenir, je crois, l'indiscutable exactitude : Nicolas de Pise est un génie isolé, n'appartenant, on peut le dire, à aucune école autochtone antérieure. Il marque, par un prodigieux retour à l'antiquité, un temps d'arrêt entre le roman et le gothique. L'école de sculpture, dite l'*école de Pise*, qui seule, pendant près de cent ans, a donné des statuaires à l'Italie, commence donc avec Giovanni Pisano; c'est à lui et non à son illustre père qu'elle doit tous les traits saillants de son caractère.

Après l'initiative énergique de Giovanni Pisano et les brutales expressions de l'école pisane qui ne connut ni spontanément ni complétement, à proprement parler, le grand style gothique général du XIIIe siècle, le style italien, le style particulièrement italien du XIVe siècle, fut hésitant entre la copie intelligente de l'antique, un idéalisme quelquefois heureux et un réalisme sans conviction et sans élégance. A part l'œuvre d'Andrea Pisano et celle de Nino, il serait difficile de citer de nombreux et irrécusables chefs-d'œuvre, datant bien authentiquement du XIVe siècle. Il faut, sans doute, faire exception pour Orcagna. Mais on s'étonne qu'un pays aussi avancé dans la pratique de la peinture n'ait pas alors produit des

sculpteurs d'un talent plus net, plus résolument novateurs, plus franchement émancipés. La patrie de Giotto et de sa florissante école n'a qu'un sculpteur à lui comparer et à placer à son niveau, c'est Andrea Pisano, dont le talent épuré et châtié est, au moment où il s'affirme, — déjà, en quelque sorte, rétrospectif. Il me semble que les tendances de l'Italie dans la voie des idées nouvelles, qui agitaient depuis soixante ans les arts du nord de l'Europe, n'étaient pas encore nettement définies à la fin du XIVe siècle. La Renaissance italienne me paraît avoir été tout d'abord en retard sur les manifestations que le même mouvement d'opinions inspira à tous les peuples voisins.

Dès que l'an 1400 a sonné, nous assistons à un tout autre spectacle. Les yeux de l'Italie se sont définitivement ouverts sur la nature. Elle a commencé à observer. Elle a résolument pris un parti entre la copie byzantine de l'art du passé et l'interprétation de l'art antique éclairé par le réalisme. Qu'il soit sorti de Vérone, de Florence, ou même, comme on pourrait le croire, d'une source étrangère, un naturalisme raffiné, un réalisme délicat va la conduire à la conquête de la suprématie dans les arts. L'Italie était enfin entrée dans le courant d'idées que la Flandre et la France avaient fait naître. Dès lors, rien ne l'arrêtera sur le chemin qu'elle avait hésité à prendre, et ses rivaux, bientôt laissés en arrière, ne pourront plus la dépasser.

Vous n'attendez pas de moi, Messieurs, un tableau complet de l'état de la sculpture italienne dans la première moitié du XVe siècle. Ce ne serait ici ni l'heure ni le lieu pour vous présenter un aussi volumineux travail. Il me suffira de rappeler les noms de Brunelleschi, de Ghiberti, de Jacopo della Quercia, de Pisanello et de Donatello. L'art créé de fond en comble par ces grands hommes et par leurs écoles, après avoir charmé leur patrie, était en train de conquérir les suffrages et l'admiration de toute l'Europe.

Tâchons de définir les caractères de l'art italien vers 1450.

A ce moment, et depuis un demi-siècle, il n'est plus question dans l'enseignement de tout le vieil échafaudage de doctrines qui avait substitué partout le raisonnement idéaliste et la dialectique pittoresque à l'étude positive de la nature et à l'examen sincère de la réalité. Table rase a été faite des préjugés persistants et des

méthodes étroites de l'école gothique. Liberté absolue est rendue à la main qui exécute, comme à l'esprit qui conçoit. Les vieilles recettes ne subsistent que pour maintenir l'excellence des procédés matériels d'exécution. Les traditions inexorables d'école, les dogmes théoriques sont abolis. Le sculpteur italien est enfin libre dans ses interprétations individuelles en face de la nature, tout comme son concurrent d'au delà des Alpes. Mais une obligation est imposée au sculpteur italien, c'est de ne pas troubler, par des dissonances, l'harmonie générale d'une esthétique officielle universellement reconnue et consacrée, c'est de ne jamais sacrifier la beauté à l'expression. Cette esthétique est celle que professe le modèle antique, dont la beauté supérieure s'est subitement révélée à des yeux jusque là inattentifs et prévenus, ou plutôt à des intelligences longtemps aveuglées par un enseignement purement dogmatique et scolastique. Car, si le moyen âge a connu l'antique, il ne l'a, à l'exception de Niccolo Pisano, jamais compris. Les lois du beau avaient donc été retrouvées et elles étaient proclamées pour la seconde fois en Italie. Tout s'éclaire alors et se précise dans les règles de l'éducation. L'enseignement italien une fois en possession du principe qui manquait à ses rivaux — l'autorité — put se livrer sans danger à toutes les inspirations du naturalisme. En moins de cinquante ans, le dernier-né des fils de la Renaissance avait distancé tous ses aînés, et il se préparait déjà à les réduire à l'obéissance.

Tandis que le style de l'école de Bourgogne satisfaisait les besoins de la France et demeurait chez nous la plus haute expression de l'art, des communications fréquentes nous mirent en contact avec l'Italie. De 1440 à 1450, le renom de son école préoccupait, à n'en pouvoir douter, nos artistes. Notre compatriote Jean Fouquet, fils soumis de l'influence flamande, ne résista pas cependant au désir d'aller contempler sur place l'école rivale qui faisait déjà tant de bruit. Il sut se faire comprendre du pape, apprécier des Italiens, connaître de Filarete. Sans rien céder de ses convictions nationales, il admira franchement la première Renaissance de l'Italie et ne put s'empêcher d'en emprunter, dans ses compositions, plusieurs éléments. Il pratiqua vraisemblablement et peut-être même rapporta en France quelques-uns des procédés des maîtres éminents qu'il fréquenta pendant son voyage.

D'un autre côté, de graves événements politiques, la prise de possession du royaume de Naples par un prince français, tout éphémère qu'elle fut, nous mit encore en face du splendide spectacle qu'offrait alors la civilisation italienne. René et son frère Charles d'Anjou, comte du Maine, sans abdiquer leur qualité et leurs opinions de Français, n'avaient pu résister à l'enchantement. Ils ramenèrent avec eux non seulement de nombreux objets d'art, mais encore des artistes qui travaillèrent à côté d'eux, sous leur protection spéciale, et propagèrent chez nous les doctrines ultramontaines.

Les fréquentes ambassades envoyées par nos rois en Italie ouvrirent aussi une voie à l'importation des idées nouvelles. Les ambassadeurs de Louis XI et de Charles VIII, Étienne Chevalier, Robert Gaguin et Commynes, étaient rentrés en France, pleins d'un enthousiasme qu'ils manifestèrent sans se cacher. De plus, les incessantes relations du clergé français avec le saint-siège étaient destinées à répandre en France les théories d'un art en honneur à la cour de Rome. Quelques prélats français furent donc, chez nous, les apôtres de la Renaissance italienne. Nous citerons parmi les plus ardents le cardinal Guillaume d'Estouteville, Tomas James, évêque de Saint-Pol de Léon et plus tard de Dol, etc., etc.

De jour en jour les principes de l'art italien faisaient des progrès de ce côté-ci des Alpes, et dès le règne de Charles VII et de Louis XI ils prirent racine sur notre territoire. Quelque absorbé qu'il fût par la politique, Louis XI avait une opinion sur l'art italien, puisque Francesco Laurana exécuta pour lui une médaille et que le roi de France, suivant une anecdote racontée par Vasari et discutée dans son application mais non pas invraisemblable dans sa teneur, désira posséder un tableau vénitien. Louis XI créa aussi dans la vallée de la Loire une manufacture nationale d'étoffes de soie, en appelant à Tours des ouvriers de l'industrie milanaise.

Des Italiens amenés par René, d'autres qui pénétrèrent isolément, se fixèrent quelquefois chez nous et ouvrirent çà et là des ateliers. Il y en eut à Lyon, à Marseille, à Limoges, probablement à Aix, à Avignon et au Mans. Il y en avait peut-être déjà, en tout cas il y en aura bientôt, dans la vallée de la Loire. De tous ces ateliers d'art étranger disséminés sur le sol français et dont nous vous montrerons les produits encore existants, sortit une première propagande

qui prépara l'opinion et ouvrit les voies à l'invasion prochaine. L'issue de la lutte engagée entre les écoles rivales n'était déjà plus douteuse. Le futur vainqueur, installé au foyer de son adversaire, avait pénétré dans la place avant la bataille. Mais toute cette période d'incubation du goût transformé n'était que le prélude d'une révolution beaucoup plus complète dont l'entrée des Français en Italie allait précipiter les événements.

Ce fut bien autre chose, en effet, quand l'expédition de Charles VIII déroula devant les yeux éblouis de notre noblesse le prodigieux panorama qui commençait à Milan pour finir à Naples. Le *Vergier d'honneur*, d'André de Lavigne, nous a conservé un témoignage de la première impression reçue par l'armée. La correspondance de Charles VIII et de ses compagnons en fait également foi ; ils se croient tous transportés au sein du *paradis terrestre*. C'est l'image qui revient plusieurs fois sous leur plume, et ils annoncent aux destinataires de leurs lettres qu'ils se hâteront, à leur retour en France, de faire reproduire dans leurs villes et leurs châteaux les modèles incomparables qu'ils ont en ce moment sous les yeux. Ils en arrivent à dédaigner les propres arts de leur patrie. « Le Poggio reale, » dit un des membres de l'expédition, « cette maison de plaisance du roi Ferrant est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripvre ne peindre. » Le cardinal Briçonnet écrit à Anne de Bretagne, en parlant de Florence : « Je vouldroye que vous eussiez veu ceste ville et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. Je vous asseure que c'est une chose increable que la beauté de ces lieux bien apropriez en toutes choses de plaisance... A ceste heure icy, le roi n'estime Amboyse ne lieu qu'il ait par delà. » Enfin Charles VIII écrit, le 28 mars 1495, à Pierfe de Bourbon : « Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville (il parle de Naples). Car sur ma foy, il semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en faire ung paradis terrestre, tant ils sont beaux et pleins de toutes bonnes singulières choses. »

L'effet de l'engouement de la cour pour l'art italien ne tarda pas à se faire sentir chez nous par la prépondérance conquise par cet art, malgré la bonne tenue de l'école nationale, dont la constitution

était encore robuste, et qui déjà, d'ailleurs, avec Michel Colombe et les ateliers des bords de la Loire, était en train de modifier sa manière. Empressons-nous de dire que l'école franco-flamande de Bourgogne s'était, depuis quelque temps, assez complètement ralliée aux idées nouvelles et n'avait pas attendu sa défaite définitive pour emprunter à son adversaire les meilleures de ses qualités. Charles VIII n'en installa pas moins à Amboise toute une colonie d'artistes italiens que Louis XII transporta ensuite à Paris, et logea définitivement à l'hôtel de Nesle. Tous les pensionnaires de cet hôtel ou de cet atelier royal sont connus, ainsi que les noms des ouvriers et gens de métier mandés en France par Charles VIII, « qu'il a fait », disent les comptes de la maison du roi, « de son royaume de Sicille venir pour édifier et faire ouvraiges à son devis et plaisir à la mode d'Itallie. » Un Italien, Guido Mazzoni, anobli par le roi de France lors de son entrée à Naples, fut chargé de sculpter le tombeau de Charles VIII pour la basilique de Saint-Denis et de modeler deux statues équestres de Louis XII. L'art italien, patronné ouvertement et officiellement, ira toujours grandissant au point de forcer notre école nationale à faire dans le sens des doctrines ultramontaines une évolution de plus en plus considérable.

Dès lors la cause est perdue pour l'ancienne forme purement française ou franco-flamande de la Renaissance. L'art français ne peut se sauver qu'en se transformant, et ne peut conserver sa clientèle, même française, qu'en empruntant le masque et les allures de son heureux concurrent. A la fin du xve siècle et au commencement du xvie la loi des échanges est renversée dans ses proportions entre la France et l'Italie. L'importatien est énorme ; l'exportation presque nulle. Un convoi d'objets d'art, rapporté par Charles VIII, ne pesait pas moins, à lui seul, de 87.000 livres. L'art italien pénètre en France sous mille formes, peintures, marbres sculptés, dessins, estampes, moulages, médailles, plaquettes. Nous ne pouvons hypothétiquement reconstituer au complet les registres des douanes du temps ; mais parmi les objets qui durent figurer sur les *entrées*, nous signalerons ces fontaines de marbre dont Gênes, c'est-à-dire Carrare, avait le monopole, et dont tout palais véritablement digne de ce nom devait posséder un exemplaire.

Puis nous voyons s'ouvrir de vastes ateliers comme ceux de Gaillon et ceux d'innombrables châteaux, où Français et Italiens travaillent ensemble, et même où les Français travaillent souvent tout seuls, mais en exploitant, concurremment avec leurs procédés nationaux, quelques-uns des procédés et des usages italiens. Car je suis bien loin de nier l'existence d'une Renaissance française pratiquée, dès la fin du xve siècle, en France, par des Français. Mais je veux dire que le style de cette Renaissance, dans cette période définie de notre histoire et sous cette forme, n'était pas sorti tout entier du développement propre et spontané de l'art français. La France, éclairée par ses rapports avec l'Italie, avait évidemment adopté quelques traits d'un type étranger et s'était, dans une certaine mesure, convertie au dogme supérieur de la Renaissance italienne, c'est-à-dire au modèle ou prototype antique, dont celle-ci elle-même, procédait. Cependant, comme notre école n'avait renié aucun de ses instincts originaux, aucune de ses qualités primordiales, elle greffa en quelque sorte, sur le tronc encore plein de sève de l'art bourguignon, les doctrines italiennes qu'elle avait pris soin de tempérer et de rajeunir; et elle assura ainsi à la France une ère de splendeur qui devait bientôt rivaliser avec l'éclat lui-même de l'école d'Italie.

En résumé, avant d'arriver à l'épanouissement final que, jusqu'à présent, on avait voulu uniquement examiner, le grand mouvement de l'esprit humain dont j'ai, au point de vue de l'art, esquissé devant vous les phases successives, provient de trois sources principales, et peut se subdiviser en trois grandes périodes.

La première période est celle dont les Valois nous ont donné le spectacle, quand ils sont parvenus à créer à Paris le type par excellence de la cour féodale du xive siècle, et qu'ils ont préparé, à l'aide d'éléments empruntés à l'art du nord et raffinés par des mains françaises, l'éclosion d'une première Renaissance qui, malheureusement, n'a pu aboutir.

La deuxième période est celle de l'art bourguignon, c'est-à-dire d'un art spécial, d'origine également flamande, qui se forma et se développa plus particulièrement en Bourgogne à la fin du xive siècle et au commencement du xve, et qui, à partir des soixante dernières années du xve siècle, se répandit sur toute la surface de la France et même au delà de ses limites.

Enfin la troisième période, ou, si on veut, la troisième source, est celle de l'art italien, qui, né hors de France à la même époque que l'art bourguignon, mais non peut-être sans quelques premières influences franco-flamandes, fut d'abord lentement et comme furtivement introduit dans notre pays, puis ensuite volontairement et bruyamment importé par nos rois, à la fin du xve siècle, quand le milieu français était encore profondément imprégné de l'art bourguignon.

C'est du mélange des arts de ces deux dernières périodes, c'est-à-dire du mélange de l'art bourguignon et de l'art italien, amendés tous les deux par les qualités d'éclectisme qui sont le fond du tempérament moral du centre de la France, c'est, je le répète, du mélange de ces deux arts qu'est sorti chez nous le style de l'école de la Loire. Or, ce style devait fonder définitivement sur notre sol, aux dernières heures du xve siècle, l'école proprement dite de la Renaissance.

IV

Permettez-moi maintenant, Messieurs, de vous entretenir de la méthode qui sera suivie dans nos entretiens.

C'est ordinairement la coutume des érudits d'étudier tout d'abord l'histoire de l'art dans les livres, dans les documents et dans la biographie des artistes. Il résulte de cette méthode qu'on reproduit presque toujours sans contrôle les allégations de ses prédécesseurs, que la liste des œuvres de chaque maître reste stationnaire et s'augmente seulement des lentes découvertes des compulseurs d'archives guidés par le hasard, tandis que la critique se trouve réduite à n'avoir bien souvent pour base que des traditions. Nous croyons, au contraire, qu'il convient, avant tout, d'étudier les artistes dans leurs œuvres, abstraction faite des documents, et qu'il est tout aussi utile et beaucoup plus pratique de remonter de l'œuvre à l'auteur que de descendre de l'auteur à l'œuvre. Je proposerai donc souvent de grouper tout de suite les monuments que nous rencontrerons, de les classer provisoirement par séries, par écoles, par maîtres anonymes, sans nous préoccuper outre mesure des noms de ceux qui les ont produits. Nous ne nous adresserons que subsidiairement aux documents d'histoire pure.

L'archéologie a fait, de notre temps, assez de progrès, et est

devenue une science assez sûre d'elle-même pour qu'elle n'ait plus besoin de la constante tutelle de l'histoire. « Non seulement », a dit récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* un écrivain autorisé [1], « non seulement on peut, mais on doit discuter, juger et avoir raison, par des appréciations de critique et de goût, qui ont, par elles-mêmes, une valeur et une solidité réelles, alors même qu'elles ne sont pas accompagnées de preuves documentaires. »

Je n'emploierai donc pas mon temps ici à raconter en détail des biographies ; je ne m'attarderai pas davantage dans de longues recherches d'archives ni dans de minutieuses enquêtes sur les noms, les familles, les adresses et les domiciles des artistes d'autrefois. C'est aux œuvres que nous nous attaquerons tout d'abord. Quand nous les aurons analysées, discutées et classées, nous ne refuserons pas de vous parler de leurs auteurs, ni de vous communiquer quelquefois les commentaires historiques et esthétiques qu'elles ont fait naître ; mais, je le répète, toutes nos théories auront exclusivement pour base l'examen des œuvres d'art. Pour résumer, en un mot, notre système d'enseignement, nous emprunterons à la plus haute personnalité de l'art de la Renaissance, à Léonard de Vinci, la méthode formulée par lui et qui devait fonder la science moderne. Nous aussi nous serons disciples de l'expérience.

Mon but, d'ailleurs, n'est pas de développer les éléments d'une sorte de précis esthétique et historique que des élèves seraient appelés à apprendre par cœur sans être en état d'en appliquer la théorie. Mon ambition est beaucoup plus haute. Je veux, à l'aide d'une analyse poussée aussi loin que possible, faire pénétrer mes auditeurs dans l'âme des grandes époques de l'art. Je désire jeter dans leur esprit, non pas des semences stériles comme des suites de noms, de dates et de textes — formules en quelque sorte algébriques, et sans utilité pratique — mais au contraire de fécondes observations tirées sous leurs yeux des monuments examinés et commentés. C'est-à-dire que l'enseignement sera ici terre à terre, pratique, et se fera la plupart du temps d'après nature, en face des originaux, à l'aide de moulages, de photographies, et, le plus souvent qu'on

1. M. Anatole de Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 402.

pourra, dans les salles du Louvre et du Trocadéro. Là, comme dans un amphithéâtre de chirurgie ou dans une clinique d'hôpital, nous irons de sujet en sujet, demandant à l'analyse esthétique et à l'observation scientifique des symptômes de nous livrer le secret de la vie, de nous révéler le caractère et le diagnostic de l'art de chaque âge, de chaque période, de chaque maître. Nous ferons, en passant, de l'anatomie historique, c'est-à-dire que nous constaterons comment, à certaines époques, la figure humaine était comprise par les artistes, comment ils dessinaient et traitaient par exemple les yeux, les mains, les cheveux, etc., etc. A l'image de ce qu'on fait en littérature, nous étudierons la langue pittoresque des maîtres, et nous composerons au besoin des répertoires de leurs expressions favorites et coutumières.

A l'aide de cette méthode et en dehors de l'enseignement historique général qui en résultera, j'espère parvenir à former des critiques capables de dater, à première vue, un monument. En tout cas, je m'efforcerai de développer en eux l'esprit d'examen, l'appréciation réfléchie de tout caractère d'art, et l'habitude de replacer mentalement dans le milieu historique dont elle est sortie toute œuvre d'art que l'on rencontre.

Deux mots maintenant en finissant, deux mots que j'adresse plus particulièrement aux jeunes gens qui, inscrits à ce cours, le suivront conformément aux obligations stipulées par le règlement de l'École du Louvre.

Je ne suis pas un sceptique, Messieurs, et c'est avec l'émotion la plus réelle et la plus profonde que j'aborde les devoirs nouveaux qui me sont imposés. Des rapports de paternité et de filiation intellectuelles vont naître entre nous. Une sorte de contrat naturel va se former. Je ne faillirai pas aux engagements qui en découleront. Je vous livrerai tout entier, sans réticence aucune, le résultat de mes investigations. Je ne déroberai rien au patrimoine commun de la famille. L'enseignement de votre maître sera, comme on dit aujourd'hui, intégral. En revanche, je vous demande, à titre de réciprocité, je réclame de vous affection, complaisance, indulgence quasi filiales, concours constant et dévouement absolu.

Ce n'est pas sans hésitation que je suis monté dans cette chaire. Ne vous servez jamais contre moi des enseignements que je vous y

aurai donnés. Il n'y a rien aujourd'hui d'écrit sur l'ensemble de la sculpture française. Si j'arrive, comme je l'espère, à vous faire aller plus loin que moi, je vous prie de ne pas l'oublier. Pour que la science progresse, il faut que le maître ait le courage d'enseigner tout ce qu'il sait, y compris l'art de se faire surpasser ; mais pour cela, il ne faut pas que ce pauvre maître ait à se méfier de son auditoire. C'est là, je l'avoue, le défaut de l'enseignement français, qui manque quelquefois de confiance et d'abandon. Le professeur, s'il est égoïste et prudent, cherchera à briller plutôt qu'à instruire, et ne craindra rien tant que de se créer des rivaux en se préparant des concurrents et des successeurs possibles. Le maître d'escrime est souvent, n'est-il pas vrai, obligé — pour résever ses droits de défense — de ne pas enseigner à ses élèves toutes ses bottes secrètes. Eh bien ! Messieurs, je n'imiterai pas le maître d'escrime, certain de n'avoir jamais en vous que des amis.

Je ne garderai rien par-devers moi. Je vais pratiquer avec vous les pures théories d'une sorte de communisme scientifique. Je vous prends tous désormais pour collaborateurs. Nous travaillerons ensemble ici. Vous irez propageant mes opinions, les améliorant, les complétant. Je ne veux plus faire de livres qu'avec vous et pour vous, ou plutôt vous allez devenir pour moi les livres vivants auxquels je confierai l'honneur de mon nom et l'avenir de ma doctrine.

DEUXIÈME ET TROISIÈME LEÇONS

EXAMEN DE QUELQUES MONUMENTS

DU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE

Pour bien marquer dès le principe et faire comprendre à ses élèves le caractère de son enseignement, Courajod consacra son premier entretien à l'examen de quelques moulages de monuments du XIVe siècle: têtes des statues tombales de Philippe IV, de Louis le Hutin, de Philippe V, de Robert l'enfant, des apôtres de la Chapelle de Saint-Jacques-aux-Pèlerins, de Catherine de Courthenay etc., etc. Il ne fit remarquer les caractères communs ou divergents et les opposa, pour les définir, à des types de la sculpture du temps de saint Louis.

Il avait jeté sur le papier, pour accompagner ses commentaires critiques, quelques notes comme celles-ci :

Quand vos yeux seront devenus sensibles à l'expression diverse des œuvres d'art ; quand vous percevrez toutes les nuances ; quand vous saurez bien regarder ; quand vous aurez manié les monuments dont nous parlons, je vous communiquerai les documents destinés à éclairer ces monuments.

Ces textes alors ne vous paraîtront pas composés de mots vagues, indéfinis, vides de sens. La lecture ne vous en sera pas fastidieuse. Nous ne nous débattrons pas les uns et les autres dans le domaine froid et désert de l'abstraction. Les mots prendront immédiatement une forme dans votre pensée et s'appliqueront à des objets tangibles qui auront été ou qui seront encore sous vos yeux.

Je ne saurais donc trop vous recommander et je ne saurais trop

aussi pratiquer devant vous les groupements *à priori* des œuvres classées tout d'abord à l'aide de leurs caractères extérieurs et par l'analyse de leur style. C'est là, à mes yeux, le commencement de la sagesse. Cela doit précéder tous les éclaircissements historiques.

Je vous déclare bien franchement que je ne crois pas à un texte ou du moins que je suppose que l'application d'un texte est erronée quand ce texte ne concorde pas pleinement avec ce que m'enseigne la comparaison raisonnée de certaines séries de monuments. Dans bien des cas, les monuments se suffisent à eux-mêmes pour proclamer leurs origines. Il faut seulement savoir les interroger.

Pour comprendre un objet d'art et même pour lui assigner un rang et une place dans la série des manifestations successives de l'activité humaine, il n'est pas nécessaire de toujours compulser les documents d'archives. Le marbre et la pierre ne sont pas plus muets que le parchemin noirci, et il est temps que l'histoire de l'art soit écrite pour les artistes et par les artistes et non pour le grand public par des collectionneurs de bouts de papier. Examinez donc, d'abord et avant tout, les œuvres. Apprenez à voir.

Question de la matière.— Toutes les statues du XIIIe siècle sont en pierre. Les plus belles en pierre de liais — liais cliquart — pierre de Vernon et de Saint-Cloud. — Pour les tombeaux, dans le nord de la France, à la fin du XIIIe siècle, apparut le marbre — ou « albâtre » des inventaires. Un des premiers exemples à citer et à coup sûr le plus important, est celui de Philippe III (Philippe le Hardi) sculpté en marbre. Le marbre est employé aussi pour Philippe IV le Bel, pour Louis X le Hutin, Philippe V le Long et Charles IV.

Autre signe particulier — uniformité dans la composition et monotonie. De l'uniformité de la composition des statues funéraires, de leur ressemblance entre elles il y a une conclusion à tirer : ces monuments provenaient de certains ateliers de sculpteurs et d'une même industrie spéciale.

Cette conclusion inévitable est confirmée par les documents. Il y avait des *tombiers*, c'est-à-dire des artistes qui se chargeaient de faire des statues pour les cimetières de la noblesse ; à cette époque, les cimetières, c'étaient les églises.

Nombreuses statues d'hommes exécutées pour des tombeaux à

Saint-Denis. Charles comte de Valois, mort en 1325 (*Monogr. de Saint-Denis*, p. 259); Charles comte d'Étampes, mort en 1336 (*Monogr. de Saint-Denis*, p. 272-273); Robert d'Artois, mort en 1318, statue exécutée avant 1320 (*Monogr.*, p. 253), par Pépin de Huy, et venant des Cordeliers; Louis de France, comte d'Évreux, mort en 1311, venant des Jacobins; prétendu Hugues de Châtillon, XIVe siècle. Identité absolue avec Louis de France.

A défaut de style, le costume.

Costume des hommes à cette époque : Bliaut ou surcot par dessus la cotte de mailles; capuchon de mailles rabattu sur les épaules; brassard lacé au poignet, très serré; jambes couvertes par des plaques de fer appelées plates; souliers de mailles.

Nombreuses statues de femmes : Blanche de Champagne, statue exécutée à Limoges en cuivre fondu et battu, dans les premières années du XIVe siècle, en 1306 environ (Musée du Louvre). (Les œuvres en bronze ou en cuivre étaient nombreuses au moyen âge. Les églises en étaient remplies comme celle de Braisne). — Marguerite d'Artois, femme de Louis de France, comte d'Évreux, morte en 1311 (Basilique de Saint-Denis). Faire attention que les statues de femmes représentées sur les tombeaux qui leur sont communs avec leurs maris doivent être ordinairement datées de la même époque que la statue du mari. Ce fut la coutume constante de tout le moyen âge et même de la Renaissance. Catherine de Médicis, près de trente ans avant sa mort, se fit représenter morte à côté de Henri II. — Prétendue Marie d'Avesnes, en réalité femme inconnue, vêtue à la mode de 1310, marbre (Musée du Louvre). — Blanche de France, fille de saint Louis, morte en 1320, marbre (Basilique de Saint-Denis). — Clémence de Hongrie, femme de Louis X, morte en 1323, mais sans certitude absolue dans l'attribution au point de vue du nom, avec toute certitude au point de vue de la date approximative, marbre; Jeanne de Flandre, femme d'Enguerrand IV, sire de Coucy à Saint-Martin-de-Laon, commmencement du XIVe siècle, marbre (moulage au Trocadéro). Princesse inconnue, supposée être Blanche de Bretagne, marbre (Basilique de Saint-Denis, moulage n° 223 du musée du Trocadéro). Jeanne d'Évreux, femme de Charles IV, marbre. (Saint-Denis). Jeanne d'Évreux mourut quarante-trois ans après son mari.

Costume des femmes : coiffure, résille et petits sacs ou bourses contenant les cheveux; par dessus la résille venaient le voile, la guimpe, la mentonnière, etc. Surcot ou bliaut à larges manches, ou robe de dessus à manches courtes. Le bliaut ou robe de dessus laisse apparaître les manches de la robe de dessous. Cette robe de dessous a de très nombreux boutons au bas des manches; grand manteau retenu sur les épaules par une cordelière.

La plupart du temps les personnages n'étaient pas représentés avec les rides d'un âge avancé, mais dans toute la grâce de la jeunesse (surtout au XIIIe siècle). Il ne faut donc pas demander à une figure sculptée sur un tombeau, surtout à une figure de femme, de représenter la personne morte à l'âge qu'elle avait au moment de son décès.

Nous nous sommes fait une idée, d'après des œuvres classées, de l'état de l'art pendant les vingt-cinq premières années du XIVe siècle [1].

Étudions maintenant la vie de quelques-uns de leurs auteurs. Grâce à de récents travaux d'histoire, les documents font moins défaut qu'on ne pourrait le supposer.

Un des artistes les plus renommés de l'époque fut certainement Jean Pépin de Huy ou de Witt (Huy, village près de Liège), dont le nom indique l'origine et qui est l'auteur de la statue de Robert l'Enfant, déposée à Saint-Denis, et moulée au Trocadéro. Il s'intitulait « Tombier et bourgeois de Paris ».

En 1311, Mahaut d'Artois lui commande l'exécution d'une tombe pour son mari Othon, comte de Bourgogne. Il reçoit en mai et juin jusqu'à 160 livres « pour cause de une tombe de marbre qu'il doit faire pour le cors Mgr de Bourgogne ». (V. *Mahaut comtesse d'Artois et de Bourgogne* par Jules-Marie Richard, Paris, 1887, 8°, p. 312 et suiv.) Par marché passé l'année suivante entre la comtesse et le sculpteur, celui-ci devait faire « un ymage d'un chevalier armé, un escu, une espée, unes bracieres, entour ledite ymage, un lyon sous

1. Courajod avait fait passer sous les yeux de ses élèves et commenté rapidement des photographies du *Christ apparaissant à la Madeleine*, provenant de Saint-Denis, d'une partie de la clôture du chœur de Notre-Dame, des figures de saintes de Mantes, de la Vierge de Maisoncelles, du portail des libraires de Rouen, etc...

les piez dudit ymage, et deus angelos aus deus espaules, qui tendront les mains à un orillier qui sera sous le chief dudit ymage, et lettres tout entour la tombe devant dite ». Cette statue tombale devait être faite « d'albâtre blanc, bon et fin » et payée 140 livres parisis.

« Sur les côtés de cette tombe, supportant la table de marbre où était couchée l'image du comte Othon, Jean de Huy et un autre imagier, Jean de Brequessent, qui travaillait à Hesdin en 1299, sculptèrent des arcades et des personnages, peut-être des pleurants, dont la description n'est pas parvenue; tous les deux donnèrent quittance de 64 livres reçues le 21 décembre 1313 « pour les arches et les ymages d'albastre de la tombe *Monsgr* de Bourgogne ». Un autre sculpteur Pierre Boie était aussi employé à ces travaux.

« Quand les sculpteurs eurent terminé leur œuvre, la tombe fut confiée aux peintres. Évrart d'Orléans passe un marché avec Jean de Rouen « pour peindre les ymages de la sépulture de la tombe monseigneur de Bourgogne que Diex absoille » moyennant une somme de 8 livres parisis qui fut payée le 25 novembre 1314. Le 4 février 1315 il donne quittance de 8 livres parisis pour la doreure de la ditetombe. »

« Ainsi sculptée et peinte, la tombe était prête à être expédiée à l'abbaye de Cherlieu où le corps du comte Othon reposait dans la chapelle de la Trinité qu'il y avait fondée. Un marché fut passé avec Gobin de Bonin, Jeannin de Vierlis et Girardot Dare pour le transport de la tombe de Paris à Cherlieu, au prix de 100 livres petits tournois, dont une partie ne devait être payée qu'après le transport effectué dans de bonnes conditions (25 avril 1315).

« En 1315, Jean de Huy reçoit 32 livres pour la façon d'une petite tombe de marbre pour « Jehan, jadis fils madame que Dieu absoille qui gist à Pouligni ». Cette tombe fut peinte, au prix de 20 sous, par Jean de Rouen, puis emballée dans une huche, en une toile bourrée de coton et transportée au mois de novembre en l'église des Dominicains de Poligny où reposaient les restes du petit Jean, mort au berceau.

« Deux ans après, l'autre fils de la comtesse d'Artois, Robert, était inhumé en l'église des Cordeliers de Paris. »

Un marché qui n'a pas été retrouvé fut passé avec Jean de Huy

qui dut fournir une tombe pour le prix de 440 livres. C'est ce qui résulte d'une mention de paiement publiée par M. Richard. (*loc. laud.*, p. 316).

Ce tombeau, terminé le 9 décembre 1320, date de la dernière quittance, était entouré d'une armature en fer portant des vergettes destinées à soutenir un ciel et quatres courtines que l'on y disposa au mois d'octobre 1320, et le 11 février 1326 Jean de Was, serrurier, demeurant à Paris, rue Saint-Martin, s'obligea à faire « un treilleiz de fer sur la tumbe de feu Robert d'Artois, fiuz de la dite dame, assise aux freres Meneurs à Paris d'autele façon, d'autele euvre et aussi bon et souffisant comme le treilleiz assis sur la tumbe madame Blanche d'Espaigne assise au dit lieu ».

De ces *treillis*, qui ont disparu en France et dont on ne retrouve que les traces de scellement dans les murs, il reste quelques exemples en Allemagne : collatéral droit du chœur de Cologne, chœur de Ratisbonne, etc...

La peinture a disparu sous des lavages successifs et on ne peut plus distinguer les châteaux qui chargeaient les pendants du lambel sur l'écusson de Robert d'Artois. Ils devaient être peints ou du moins dorés sur le fond peint et comme ils étaient trop petits de proportions, ils n'ont pas été sculptés sous la dorure.

Jean Pépin de Huy avait encore exécuté, pour la comtesse d'Artois, de nombreux ouvrages. En 1312, dit M. Richard, elle lui achète au prix de 8 livres « une ymage de *alebastre* ». Le 25 septembre 1322, il reçoit de la comtesse 6 livres parisis pour un dossier d'*albastre* noir fait pour le monastère de Sainte-Claire, près Saint-Omer. La même année, il sculpta, au prix de 30 livres « deux *ymages d'albastre* qui furent portées en Artois ». En 1326, il fait pour les Religieuses de la Thieulloye « une *ymage d'albastre* » que Pierre de Bruxelles orne de peinture. Enfin, en 1329, il taille encore pour la comtesse « une ymaige de Notre-Dame et une de saint Jacques, doussier et trépier de alebastre, le tout couvert de peinture, au prix de 77 livres que Mahaut envoie aux frères Prêcheurs de Saint-Omer et une ymage de Notre-Dame d'Alebastre, etc.

Jean Pépin de Huy, dont la clientèle aristocratique était des plus brillantes, exécuta encore, à la date du 20 novembre 1326,

ainsi que nous l'apprennent les *Archives de l'Art français* (t. V, p. 331), le tombeau de Marguerite de Bourbon pour l'église des Jacobins de Paris. Dans le contrat passé au sujet de cette commande, l'artiste est encore qualifié de *tombier et bourgeois de Paris*. Remarquons toujours que Marguerite était femme d'un comte de Flandre et que ce point de fait concourt à prouver l'origine flamande du sculpteur choisi pour élever la sépulture de cette princesse aux Jacobins.

On a en outre quelques renseignements sur Jean Pépin de Huy. Il avait « rang dans la bourgeoisie, nous dit M. Richard, et sa famille tenait une place honorable dans l'industrie parisienne. Il avait pour beau-frère Raoul-le-Chapelier, tisserand et bourgeois de Paris, demeurant au Champ-aux-Bretons ; celui-ci, dans un acte de 1312, lui sert de caution avec Yves le retondeur, domicilié en la Pelleterie et Jean de Mitteri, chasublier, demeurant en Tirechape, ses parents ou ses amis. Les deux sceaux dont il se sert successivement portent les outils de son métier : le premier, un maillet dans une étoile; le second, un buste de face, couronné entre des outils ; équerre, compas, maillet, ciseau ».

QUATRIÈME LEÇON

NOTES SUR QUELQUES ARTISTES DU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE

PARIS CAPITALE — L'ART DU MIDI

Messieurs,

Dans la précédente leçon, j'ai commencé à vous présenter la biographie des principaux sculpteurs du commencement du XIVe siècle.

Nous avons vu ce que les documents d'histoire nous apprenaient sur l'auteur d'une statue charmante, le tombeau du jeune Robert d'Artois, dit Robert l'Enfant, exécuté à Paris vers 1320, et je vous ai montré comment les textes tirés des archives confirmaient les renseignements obtenus déjà de l'analyse et de l'examen des œuvres sculptées.

Jean Pépin d'Huy, sculpteur attitré de la comtesse Mahaut d'Artois, l'élégant auteur de tant d'œuvres de marbre ou d'albâtre, pour parler comme nos textes, a désormais une biographie bien arrêtée et possède une histoire parfaitement en règle. Il n'est pas seul à jouir de ce privilège.

Le nom de Robert de Launoy ou de Launay n'avait jamais été

cité par personne, avant M. Bordier. On connaissait seulement Jean de Launoy, vraisemblablement son fils ou son neveu, sculpteur, désigné souvent avec Jean de Saint-Romain, parmi les artistes du temps de Charles V. M. Bordier a cherché avec soin les traces de cette famille dans les comptes de la chapelle de Saint-Jacques-aux-Pélerins, mais il n'a trouvé que quelques maigres renseignements sur ce Robert.

Robert de Launoy est d'abord mentionné au mois d'octobre 1319, dans un acte de vente, comme ayant été propriétaire de la maison située à l'angle des rues Saint-Denis et Mauconseil.

Il résulte des textes publiés par M. Bordier que Robert de Launay était à la fois sculpteur et peintre. Il peignait les statues qu'il sculptait. Il peignait aussi les sculptures faites par d'autres; il se livrait même à des travaux de plate peinture.

Remarquez bien ce fait qui n'est pas unique et qui reviendra souvent devant vous. Robert de Launay était à la fois sculpteur et peintre. C'était le cas dans lequel se trouvaient la plupart des artistes de l'époque, ainsi qu'en témoigne le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau. Sur les douze apôtres de la chapelle de Saint-Jacques-aux-Pélerins dont je vous ai parlé déjà, Robert de Launay en exécuta dix qui lui furent payés en moyenne cent sous pièce.

Le compte est trop long pour que je le reproduise. Mais il est très intéressant, très instructif et vous le trouverez dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris* (t. II).

On voit encore Robert de Launay employé à la décoration de l'église Saint-Jacques dans un compte de 1324-1325 et dans celui de 1347-1348. Lorsque les maîtres et gouverneurs rendent à la séance du 28 juillet 1365 leurs comptes de l'année échue, notre sculpteur y figure comme défunt et comme ayant laissé à la confrérie un legs modeste. Il était donc mort au commencement de 1365 ou à la fin de 1364.

Robert de Launay n'était peut-être pas le plus renommé des sculpteurs qui travaillèrent à l'église des Pélerins de Saint-Jacques, mais il a été certainement le plus heureux, car plusieurs spécimens de son beau talent existent encore, lorsque les œuvres de ses confrères ont entièrement disparu.

Il appartenait par son style à la vieille école continuée du

XIIIe siècle. C'est un point de fait très important à constater. Robert de Launay a pu produire des œuvres semblables à celles que nous signalons, jusque vers 1350 et même 1360, c'est-à-dire jusqu'à un moment ou l'art était complètement renouvelé.

Cela revient à dire qu'on peut trouver jusqu'au milieu du XIVe siècle des œuvres d'art qui rappellent par leur style le caractère du XIIIe siècle. Robert de Launay, dont vous pouvez apprécier le grand talent était à Paris un des derniers survivants de la grande École française.

Guillaume de Noutriche ou de Nourriche, collaborateur de Robert de Launay, exécuta deux des douze apôtres de la chapelle de Saint-Jacques-aux-Pélerins. Ces apôtres lui furent payés cent sous pièce comme ceux de Robert de Launay. Guillaume de Nourriche sculpta également les supports de plusieurs figures d'apôtres, un bas-relief représentant la pose de la première pierre de la chapelle en présence de la reine de France et une statue de l'évêque de Beauvais.

Raoul de Hédicourt ou de Hendicourt, nom d'origine artésienne, était certainement un artiste de mérite, car il fut jugé digne de recevoir la commande de travaux très importants exécutés vers 1318 à Paris.

Lors de la construction de la chapelle de Saint-Jacques-aux-Pélerins, il fut chargé de « faire toute la taille du grant portail et faire audit portail une ymage de saint Jacques et une de madame la royne à genoux d'une part devant lui, et la comtesse d'Artois, d'autre, et les quatre filles de la royne aussi. »

C'étaient les portraits de la grand'mère, de la mère et des petites-filles ; c'est-à-dire de Mahaut, comtesse d'Artois, de Jeanne, reine de France et femme de Philippe, et de Jeanne, Marguerite, Isabelle et Blanche, filles de France. L'œuvre a disparu.

Le saint Jacques de Raoul de Hendicourt, dit M. Bordier, était placé vers le sommet du trumeau du portail, dans une grande niche qui s'élevait jusqu'au haut de la voussure et divisait le tympan en deux parties où les personnes royales et autres qui avaient concouru à la fondation étaient sculptées dans l'attitude de l'adoration, à sa droite et à sa gauche.

Les légendes qui accompagnaient ces sculptures étaient l'œuvre de deux lettrés, Mathieu de Douai et Brisebarre. — Brisebarre est un trouvère fort connu.

Un sculpteur du même pays, Guillaume de Hendicourt, était l'auteur d'une autre statue de saint Jacques accompagné de deux anges, posée sur l'autel de la chapelle des Pélerins et payée du prix très élevé de 33 livres.

Pierre de Bruxelles, peintre flamand ou d'origine flamande, travaille en 1318 à la chapelle de Saint-Jacques-aux-Pélerins.

Pour les détails on peut se référer à l'article de M. Bordier. Je retiens seulement le fait de la nationalité de l'artiste. Vous verrez plus tard les conséquences que j'en tirerai.

En attendant une démonstration complète et méthodique qui demandera à elle seule plusieurs leçons, n'oubliez pas ce que je vous ai dit de la règle absolue de la polychromie de la statuaire pendant tout le moyen âge. Ne tenez aucun compte des divagations débitées sur ce sujet par les partisans de théories d'esthétique formulées *a priori*. Ayez pour certain que les sculptures du moyen âge ont toujours été destinées à être peintes. C'est un axiôme et un principe qui ne souffrent presque pas d'exceptions.

Pierre Boye, collaborateur de Jean Pepin de Huy, exécutait en 1317 « une ymage d'albastre de Nostre-Dame » que la comtesse Mahaut d'Artois paya onze livres et envoya à sa nièce Alix de Vienne, supérieure des Cordelières de Lons-le-Saunier (22 octobre 1327).

Éverard d'Orléans, à la fois peintre et sculpteur, reçut de la comtesse Mahaut d'Artois, le 21 juin 1314, 20 livres parisis pour ouvrage « d'une crois et d'une ymage de monseignenr d'Artois que Diex absoille, » qu'il doit faire « devant l'abbaye de Malbuisson jouxte Pontoise. » C'était l'image de Robert II, au pied d'une croix.

En 1325, le brodeur Étienne Chevalier vend à la comtesse Mahaut d'Artois, pour 8 livres parisis, une statue de saint Jean, d'albâtre, qui est envoyée de Paris à Hesdin, destinée vraisemblablement à l'hôpital que la comtesse venait d'y faire construire et dédier au saint Patron de tant de maisons hospitalières.

Un imagier, dont la spécialité paraît avoir été de tailler l'ivoire, Jean le Scelleur, exécuta diverses pièces de valeur pour la comtesse d'Artois. En 1315, il lui fournit deux peignes et une broche d'ivoire, petit poinçon à tête sculptée, servant à diviser les cheveux ; (ces poinçons se retrouvent souvent dans les collections, au Louvre, dans

la collection Basilewki;) en même temps, Jean le Scelleur enlumine le miroir de la comtesse dont l'encadrement devait être fait d'ivoire (sur ces miroirs, voyez la collection d'Arondel.) En 1322, il pare une statue d'ivoire achetée aux exécuteurs testamentaires de la reine Marie, veuve de Philippe le Hardi. Trois ans plus tard, en 1325, il vend à Mahaut une statuette de Notre Dame, de même matière, sous un dais, du prix de 19 livres et une croix de bois de cèdre, au christ d'ivoire, payée 8 livres. Mahaut est du reste tellement satisfaite du talent de cet artiste qu'elle donne à sa femme une robe de livrée des chevaliers avec fourrures.

Autres sculpteurs du commencement du XVIe siècle : Jean de Lamprenesse, collaborateur de Jean Pépin de Hui; Conrart Toussai ; Henri de Baussant ; ces deux artistes sculptent les bases et les chapiteaux des colonnes de l'église de Saint-Jacques-aux-Pèlerins à raison de 10 sols la pièce. Jean Ravy, auteur de la clôture du chœur de Notre-Dame dont l'exécution eut lieu de 1313 à 1340 environ.

Depuis la porte Saint Denis jusqu'aux Halles, il y avait, en 1292, un peu moins d'une centaine de maisons de contribuables, sur lesquelles sept seulement sont désignées comme appartenant à des artistes : cinq sculpteurs, un peintre et deux architectes; mais en 1319, sur une douzaine d'immeubles dont les Pèlerins de Saint-Jacques firent l'acquisition à l'angle des rues Saint-Denis et Mauconseil pour la construction d'une église, quatre sculpteurs figuraient comme propriétaires : Robert de Launay, à qui avait appartenu la maison d'angle, mais qui ne l'occupait plus; Martin Malot, qui lui avait succédé ; Raoul de Hendicourt ou Hediconrt et Guillaume de Noriche. — C'est ce que nous apprend M. Bordier dans les *Mémoires de l'histoire de Paris*, tome II, p. 331.

« Le quartier des arts à Paris, au commencement du XIVe siècle, était donc situé à la porte Saint-Denis, qui se trouvait alors un peu au dessus de la rue Mauconseil et s'appelait la Porte-aux-Peintres. Le nom est caractéristique, et il fut tellement tenace qu'un espace vide attenant à la porte, après avoir été appelé, durant plusieurs siècles, *cul de sac de la porte aux Peintres*, existe encore aujourd'hui sous le nom plus harmonieux d'*Impasse des Peintres* (à droite en montant la rue Saint Denis, trois ou quatre mètres avant la rue de Turbigo). C'était vers cet endroit, formant alors l'extrémité de la

grand'rue ou rue Saint-Denis qu'étaient les boutiques brillantes des peintres et des imagiers, les statues colorées et dorées, les ornements d'église en pierre et en bois richement façonnés ; là aussi étaient suspendus quelques-unes de ces enseignes, qui, rares encore au XIIIe siècle, commençaient à devenir fort à la mode. »

Statues d'Apôtres. — Ce fut une mode qui se répandit tout à coup à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe que d'adosser aux piliers des églises, dans le chœur et dans la nef, des statues représentant les Apôtres. C'était un splendide motif de décoration pour le sanctuaire et en même temps un heureux correctif à l'allongement démesuré des colonnettes, qui, depuis la substitution du pilier à la colonne monocylindrique, montaient quelquefois, sans aucun point d'arrêt, du sol à la naissance des voûtes. Jusqu'à ce moment, la sculpture des chapiteaux et la décoration des sépultures avaient suffi à l'ornementation de l'intérieur des églises, et les statues adossées n'avaient guère quitté les colonnettes des portails. On trouverait difficilement en France, dans le chœur d'une église contemporaine de la Sainte Chapelle, des statues d'apôtres, munies de consoles et de pinacles, apposées sur des piliers et incorporées à l'ordonnance architectonique originelle. On en voit ou on en voyait sans doute à Saint Nazaire de Carcassonne, à la chapelle des Rieux, aujourd'hui au Musée de Toulouse[1] ; à Saint-Étienne de Troyes ; à la chapelle de l'ancien collège de Beauvais à Paris ; à Saint Jacques-des-Pèlerins, dans la même ville ; à la cathédrale de Cologne[2]. L'existence de ces statues est un des traits particuliers de la décoration architectonique des chœurs d'églises de 1270 à 1350.

Autres sujets fréquents : Personnages civils et plus ou moins historiques : les Preux et les Preuses; Artus, Charlemagne, César (par exemple à Pierrefonds) et des séries de statues de rois comme au palais des rois de France, devenu au XIVe siècle le Palais de Justice ; la célèbre série des rois de France fut brûlée en 1618.

1. Voyez Roschach, *les Statues de la Chapelle de Rieux au Musée de Toulouse*, Toulouse 1880, in-folio, publication accompagnée d'excellentes photographies. Deux de ces figures ont été moulées pour le Musée du Trocadéro. Ces statues sont du premier tiers et peut-être même du premier quart du XIVe siècle.

2. Voyez Forster. *Monuments d'architecture, de peinture et de sculpture de l'Allemagne. Sculpture*, tome II, p. 61. Les statues d'apôtres de Cologne datent du premier quart du XIVe siècle.

Au commencement du XIVe siècle tout l'art du Nord est influencé par Paris; nous avons vu que tout s'expédiait de Paris. Paris était déjà une capitale. Il y a des avantages et des dangers à la fois pour l'art à ce qu'il y ait des capitales et une centralisation artistiques. Les petites capitales provinciales ont été fécondes en Italie. La grande capitale a été stérile. L'influence de Rome a été funeste à l'art de l'Italie. L'école romaine a été l'école de la décadence. Il n'y a plus rien eu en Italie après l'école Romaine.

L'influence de Paris capitale n'a pas été aussi funeste à l'art français. Cette influence a créé un milieu spécial dans lequel l'art français a mûri rapidement et s'est singulièrement affiné. On peut et on doit parler de l'art parisien dès le XIVe siècle et je suis obligé de vous dépeindre le milieu dans lequel cet art va se développer.

Paris était une des villes de l'Europe les plus brillantes sous le rapport des arts. Les écrivains du XIVe siècle en ont témoigné : « Avouez-le, écrivait Jean de Jandun en 1323, à un de ses amis intimes, être à Paris, c'est être, dans le sens absolu, *simpliciter*; être ailleurs, c'est être, relativement, *secundum quid*. » C'est à l'historien de l'industrie plus qu'à l'historien de l'art qu'il appartiendrait de suivre Jean de Jandun dans sa visite aux *Halles de Champeaux*, sorte d'exposition permanente de l'industrie d'alors, qui, selon l'auteur, aurait mérité, pour être connue et appréciée, d'être vue, non pas une ou deux fois mais tous les jours, sans qu'elle pût jamais lasser la patience ou satisfaire pleinement la curiosité. Dans les salles inférieures, ce sont des quantités innombrables de draps plus beaux les uns que les autres. On peut en avoir une idée aujourd'hui. C'était un vaste bazar comme ceux de l'Orient, comme il y en a encore un à Cracovie au milieu d'une grande place.

Pendant tout le XIVe siècle, Paris était le séjour favori des étrangers. C'est ce que nous apprend un écrivain du commencement du XVe siècle, mais qui, par ses souvenirs, semble se rapporter d'habitude au XIVe, Guillebert de Metz.

Nous savons par Guillebert de Metz que le point culminant de la splendeur de Paris a été l'année 1400. Après cela la ville ne fait plus que décroître,

Séjour de nombreux artistes. — Nous l'avons vu.

But de promenade, rendez-vous des étrangers : « Ils vouloient

venir solacier à Paris l'empereur de Grèce, l'empereur de Romme et autres roys et princes de diverses parties du monde. »

A partir de Philippe de Valois, la Cour de France est le centre le plus brillant du monde. Les fêtes, les tournois, les mœurs chevaleresques et polies y attirent le monde entier. Trois ou quatre rois, les rois de Bohème, de Navarre, de Majorque, d'Écosse, une foule de princes à peu près étrangers à la France, y faisaient leur résidence habituelle.

Progrès du luxe au XIVe siècle. — C'est dans les grandes capitales que le luxe trouve ses plus dangereux entraînements et fournit un perpétuel aliment à la vanité.

Saint Louis, sa famille et ceux qui continuèrent les traditions de sa cour ne s'étaient jamais départis d'une très grande simplicité dans leurs habitudes. Cependant les frères de Louis IX dérogeaient déjà à ces traditions de patriarcale simplicité et provoquaient, par leurs prodigalités, les réprimandes du saint roi. Ce fut bien pis dans les dernières années de Philippe le Bel. A la mort de Jeanne de Navarre, en 1305, aux mariages qui furent célébrés à la cour en 1305 et en 1307, on voit déployer un luxe extraordinaire. Ce luxe alla toujours en augmentant et changea complètement les conditions économiques du pays. Un abîme sépare le XIIIe siècle du XIVe siècle. Le XIVe siècle fut un siècle d'argent, de jouissance positive et immédiate. La noblesse bat monnaie avec tous ses droits, tentée qu'elle est par l'or que lui offre la bourgeoisie et pervertie par le goût de dépenses que lui inspire la royauté. Les rois de France qui spéculent plus ou moins consciemment sur cet appauvrissement de la noblesse sont obligés de donner l'exemple de la prodigalité et se trouvent eux-mêmes bientôt réduits aux abois. Ils se livrent alors aux plus déplorables opérations financières pour se procurer de l'argent à tout prix. Ils n'hésitent pas à changer le taux des monnaies, à commettre ce qu'on appellerait aujourd'hui de honteux tripotages de bourse. Ils proscrivent au nom de la morale les fortunes trop rapides qui se font autour d'eux, mais c'est pour s'emparer de l'argent des proscrits. Ils installent à Paris une banque juive et italienne qui les ronge. C'est ainsi que Boccace est né Parisien parce que son père, un Florentin, ou, comme on disait alors

un Lombard, était venu chez nous spéculer sur les besoins d'argent de notre noblesse et fournir des capitaux à notre industrie.

En regard de l'art du Nord, je voudrais placer sous vos yeux l'état de l'art du Midi. Cet art fut un peu différent de celui du Nord presque pendant toute la durée du XIVe siècle.

Il semble que l'esprit du grand art français, dans la sculpture, se perpétua mieux dans le Midi de la France que dans le Nord. Voyez à Saint-Denis les tombeaux du commencement du XIVe siècle. Vous vous rappelez ceux que j'ai examinés avec vous. Ils sont presque tous sur le même patron. Ils se copient tous les uns les autres. Ils sortent des fabriques des *tombiers*. Malgré la finesse un peu molle de leur exécution, ils témoignent d'une certaine pauvreté d'invention jusqu'à la réaction flamande qui se fit sentir dès 1350.

Je trouve au contraire que le Midi resta, plus que le Nord, dans la voie du XIIIe siècle; et pour vous le prouver, je veux examiner d'ensemble dans ces contrées les monuments du siècle qui nous occupe.

Le sol n'était pas épuisé par une étonnante production antérieure.

Le milieu parisien n'y imposait pas de modes avec la tyrannie d'une loi. Au moment où s'ouvre le XIVe siècle l'art du Midi avait encore ses coudées franches. Il avait connu tardivement et avait reçu en bloc le grand art du XIIIe siècle français qui était né et s'était développé dans le Nord. Par un phénomène étrange, ce style conserva assez fidèlement sa pureté dans le milieu nouveau où il était transplanté.

Par suite d'une influence toute militaire (la vieille lutte entre la France et l'Angleterre) combinée avec une toute autre influence, celle des Pape Clément V et Jean XXII — qui étaient l'un du diocèse de Bazas, l'autre de Cahors, — la Guienne et le Querci sont aujourd'hui les provinces de France les plus riches en châteaux du XIVe siècle, si on excepte le Comtat Venaissin, demeure officielle des Papes.

L'art du XIVe siècle dans le Midi fut donc alimenté, loin de l'influence parisienne, par le luxe et les prodigalités des papes français et de leurs créatures qui toutes appartenaient aux diocèses du Midi de la France.

Examinons à Bordeaux la cathédrale. Sur un des contreforts du chœur de la cathédrale, vers le square de Pey Besland, deux sta-

tues d'une belle allure, bien jetées, tout à fait dans le goût du XIIIe du Nord. La femme a, dans le hanchement, un peu des figures de Strasbourg. Figures pleines de naturel, à les croire plus anciennes si elles avaient été sculptées dans le Nord.

Le portail du Nord à la cathédrale de Bordeaux est dû au pape Clément V et doit avoir été élevé de 1305 à 1314. Il participe encore au goût sévère du XIIIe siècle, mais dans la perfection qu'il affecte il annonce déjà un manque d'élan et de spontanéité qui en fait en quelque sorte un monument isolé dans le Midi. Voyez-le reproduit par un excellent moulage au Trocadéro.

Le portail nord de la cathérale de Bordeaux n'est pas sorti d'une école naïve et convaincue, comme le Midi sut encore en posséder pendant le XIVe siècle. Je ne le rattache pas à une école nécessairement étrangère au pays, mais je constate qu'il témoigne d'un art savant, contenu, froid, très sûr de lui. Étant données l'époque et la marche nécessaire de l'art, il faut bien reconnaître que les statues d'évêques sont admirables. Elles portent encore des traces de peinture dans les têtes. Les yeux sont colorés. Tout cela est très sage, très pondéré, très correct. Le premier évêque, à gauche, montre bien des draperies qui commencent à s'effilocher ; mais c'est tout. Le reste est calme, un peu froid et un peu compassé. Je remarque dans les têtes beaucoup plus de finesse que de réalisme.

Les figurines fixées sous des dais, sur les arcatures et les voussures, sont de petits chefs-d'œuvres.

Conformes à l'esprit général de la sculpture prise dans son ensemble, les observations relevées à Bordeaux ne doivent pas être étendues au delà des limites de cette ville.

En effet, l'impression générale que produit au contraire la sculpture du XIVe siècle dans le Midi est une impression de puissance.

Deux monuments hors ligne dominent dans ces provinces méridionales tout l'art du XIVe siècle; il faudrait même dire trois monuments, en y comprenant Saint-Nazaire de Carcassonne, les cathédrales de Limoges et de Narbonne.

La cathédrale de Limoges est si belle par l'aspect général qu'on est tout d'abord porté à la croire du XIIIe siècle. Elle renferme quelques tombeaux remarquables.

Le cardinal Renaud de la Porte, mort en 1325, est représenté

sur son tombeau tandis que deux anges ou deux thuriféraires soulèvent les rideaux et laissent voir la statue du mort. Ce tombeau est dessiné dans le *Dictionn. raisonné d'architecture*. Renaud de la Porte était évêque d'Ostie. Cela à mes yeux explique l'apparition en France d'un motif de décoration rare chez nous et très commun alors en Italie. De plus, quand on réfléchit que le tombeau du cardinal de La Porte sert de clôture au chœur de la cathédrale de Limoges et appartient au système général de la décoration du chœur, on est amené à penser qu'il a pu être exécuté même avant 1325 et avant le décès de Renaud de La Porte. L'œuvre est absolument française et d'une grande beauté.

Tombeau d'un évêque Renaud Brun, neveu de Renaud de La Porte, placé entre le chœur et le collatéral. Ce tombeau est peint et doré. Bon style du XIVe siècle.

Autre tombeau dans le collatéral droit, du milieu du XIVe siècle, mais toujours dans le style survivant du XIIIe. La statue de pierre a un masque de marbre. La peinture de la statue est encore visible ainsi que celle des bas-reliefs qui décorent le monument.

Au musée céramique de Limoges, une belle tête d'évêque du commencement du XIVe siècle mériterait d'être moulée.

Toulouse vit aussi s'épanouir chez elle le style du XIVe siècle :

Belle statue d'évêque en marbre gris conservée au musée; très bien dessinée par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du mobilier*, t. III, p. 149, figure 8. Les cheveux de l'évêque représenté jeune sont frisés comme aux statues de la chapelle de Rieux. Cette sculpture est très remarquable et date de la première moitié du XIVe siècle.

Statues d'apôtres de la chapelle de Rieux, premier tiers du XIVe siècle. Deux de ces figures sont moulées au *Trocadéro*. L'une d'elles, saint Paul, est la meilleure de toute la série. Les statues d'apôtres ont été photographiées par M. Delon pour accompagner un texte publié par M. Roschach sous ce titre : *Les statues de la chapelle de Rieux au Musée de Toulouse*. Toulouse, 1880, grand in-folio. La chapelle de Rieux a été érigée par Jean de Teyssenderia, nommé évêque par Jean XXII. Elle date de 1330 environ.

L'art des statues de la chapelle de Rieux est sensiblement différent de celui des figures du portail de Bordeaux. Les figures du Musée de Toulouse sont d'un style plus mâle, plus gras, plus sincère et plus profond. Elles ont encore le sentiment large et l'ampleur du XIIIe siècle. La chevelure rappelle encore les bonnes traditions de celui-ci, des figures de Reims par exemple. La date se fait seulement sentir dans la draperie.

CINQUIÈME LEÇON

L'ART DU MIDI
LE MILIEU POLITIQUE ET SOCIAL
LES VILLES NEUVES

MESSIEURS,

Dans la précédente réunion, j'ai esquissé la biographie de quelques-uns des sculpteurs du Nord de la France pendant le premier quart du XIVe siècle. J'ai particulièrement insisté sur la vie et les œuvres de l'un d'entre eux, Jean Pépin d'Huy, d'origine flamande, comme la plupart des artistes que j'ai eu occasion de citer. J'appelle de nouveau votre attention sur ce point de fait. Quelques-uns des sculpteurs les plus en renom du commencement du XIVe siècle, tout bourgeois de Paris qu'ils sont devenus, n'en ont pas moins vu le jour dans les Flandres ou dans les provinces limitrophes des Flandres, comme l'Artois et le Hainaut. La nationalité des coryphées de l'art parisien est très importante à établir, car elle servira à vous expliquer plus tard l'évolution de plus en plus sensible opérée en ce moment par notre École française. Les archives nous avaient déjà beaucoup appris à cet égard. Mais aucune conclusion générale n'avait été tirée des renseigne-

ments fournis par elles quoique ces renseignements concordassent pleinement avec la marche générale des faits et avec les tendances révélées par l'examen des monuments contemporains. J'insiste donc sur cette conclusion. L'art flamand prend petit à petit droit de cité dans Paris et dans l'Ile de France. Je m'en remets aux découvertes ultérieures de textes du soin de placer plus en évidence cette démonstration.

L'intuition des vérités historiques peut devancer de beaucoup leur démonstration complète. Nous en savons déjà assez pour pouvoir défier les archives de venir nous démentir. Je suis même convaincu qu'il aura suffi de mettre en relief cette simple vérité pour lui attirer des partisans. J'attends donc avec confiance de l'avenir l'exhumation de pièces nouvelles et la découverte de preuves plus convaincantes encore. Les causes gagnées ne manquent jamais de défenseurs.

Depuis que je vous ai fait part de certaines opinions sur les influences ethnographiques subies par l'art au XIVe siècle, de nouveaux documents sont venus se joindre aux anciens pour confirmer la thèse exposée devant vous. Vous n'avez pas oublié la belle statue de Philippe III le Hardi dont je vous ai montré une photographie et dont l'original est à Saint-Denis. Je vous ai dit que cette statue — un véritable chef-d'œuvre — était la première statue funéraire des Rois de France qui fût en marbre et qu'elle était également la première qui nous donnât un portrait. Je n'en savais pas plus long à son égard et je vous ai seulement invité à la regarder comme le point de départ de la série des effigies royales des derniers princes de la famille de Saint-Louis, dont je vous ai montré des moulages. Eh bien! grâce à la découverte d'un érudit, M. Bernard Prost, la question a fait un pas depuis notre seconde leçon. La statue de Philippe le Hardi fut exécutée postérieurement à 1298 et elle était posée, appareillée à Saint-Denis avant 1307. Un texte formel ne permet pas d'en douter. Je laisserai au savant qui a retrouvé le nom des deux auteurs de la figure de Philippe le Hardi le plaisir de le publier pour la première fois dans la *Gazette des Beaux-Arts*.[1] Mais je veux dès aujourd'hui faire honneur

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXV, p. 322, et XXXVI, p. 235.

à la communication que j'ai reçue en vous annonçant que l'un de ces sculpteurs est artésien.

Conclusion : Donc non seulement dans les premières années du XIVe siècle, mais même dans les dernières du XIIIe les artistes du Nord étaient en vogue à Paris, — ils y exécutaient des chefs-d'œuvre, et ces chefs-d'œuvre, qui déjà avaient, comme je vous l'ai dit, le caractère de portraits, étaient encore conçus dans le style général de l'art du XIIIe siècle.

Au tableau de l'état de l'art dans le Nord de la France, j'ai voulu opposer ensuite un autre tableau de l'état de l'art dans le Midi; et afin de n'avoir pas à revenir sur le groupe des ouvrages du Midi, j'ai dépassé un peu, dans ce second tableau, les limites de temps que j'avais respectées dans le premier. Je vous ai dit que l'esprit général du grand art français de la sculpture me paraissait s'être mieux conservé dans le Midi que dans le Nord, loin de l'influence directrice et envahissante de Paris. J'ai commencé à vous montrer ce que fut cet art à Bordeaux, à Limoges et à Toulouse. Je vous ai expliqué le puissant aliment que l'art du Nord, transplanté à la fin du XIIIe siècle au sud de la Loire, avait trouvé dans les provinces méridionales. Je vous ai parlé des papes français du XIVe siècle, de leurs familles, de leurs créatures qui, originaires de la Guienne, du Limousin, du Languedoc et de l'Auvergne, développèrent dans ces provinces un grand mouvement d'art dont le caractère est à déterminer. Nous y avons constaté et nous y constatons aujourd'hui beaucoup de liberté et une véritable grandeur dans la conception du travail, — de la naïveté et quelquefois de la lourdeur et même de la grossièreté ou tout au moins de la dureté dans l'exécution.

L'étude d'une partie du milieu social où cet art eut l'occasion de se produire, étude à laquelle nous allons nous livrer bientôt, vous expliquera la nature de ses tendances et manifestera à vos yeux les traits caractéristique que j'ai cru reconnaître en lui. Comme je vous l'ai démontré déjà mercredi dernier, l'art du Midi de la France mérite bien pourtant d'être étudié pendant la période qui nous occupe. Nulle part on ne remua chez nous, à cette époque, autant de pierres, autant de moëllons, autant de briques que dans le Midi. Les constructions militaires notamment trouvèrent à s'y développer d'une excellente manière, et l'architecture fournit alors

la sculpture de nombreuses occasions de se distinguer. Reprenons le cours de notre examen dans quelques-uns des principaux centres du Midi.

Arrivons à Carcassonne. Le chœur de Saint-Nazaire est, au point de vue de l'architecture, le monument le plus exquis du XIVe siècle. Autour du chœur contre les piliers, sculptures du XIVe siècle, grandes figures conçues dans le sentiment du XIIIe. Pas trop de mièvrerie dans l'exécution. Le grand souffle persiste encore. Dans le chœur, statue en marbre d'un évêque (XIVe siècle) sans petitesse ni recherche dans l'exécution. Dans une chapelle, à gauche de la nef, on voit une autre statue d'évêque, c'est celle de Pierre de Roquefort mort en 1321. Pierre de Roquefort fit rebâtir le chœur de l'église et deux chapelles voisines du transept. Cette statue est debout sous un dais figuré sur le mur. Elle date de 1325. Elle est gravée dans Viollet-le-Duc. *Diction. d'architecture*, t. IX. Les deux figures de diacres qui l'accompagnent sont un peu plus petites que nature. Les statues de Saint-Pierre et de Saint-Paul, voisines de celles-ci, sont empreintes du même style. C'est bien encore là l'art du XIIIe siècle prolongé; c'est le XIIIe siècle qui se survit à lui-même. On y remarque le même esprit, la même expression générale.

Carcassonne, ville basse : belles églises du XIVe siècle à une seule nef très large et assez basse, sous les vocables de saint Michel et saint Vincent.

Le style du XIVe siècle, dans le Midi, aux environs de Toulouse est un style très pratique et d'un joli effet, sans le caractère grandiose et le cachet mystérieux de nos églises du Nord pendant la période précédente. Les églises de Saint-Michel et de Saint-Vincent de Carcassonne, celle du Taur à Toulouse, peuvent servir à caractériser le XIVe siècle dans ses plans de petites églises.

C'est petit de proportion, mais non pas d'exécution. Les profils n'en sont pas pauvres, maigres ou tranchants comme les lames de rasoir. Nulle part l'affaiblissement ne se fait sentir; une sculpture grasse et ample accompagne bien ces constructions où tout est encore assez sincère et assez franc. L'art ne trahit pas une inspiration factice et en quelque sorte convenue, imposée par un certain milieu ambiant. Laissez-moi employer des termes un peu familiers, mais bien expressifs. C'est encore de l'art de plein air, tandis que

dans le Nord, avec ses raffinements d'exécution, l'art tend à devenir un art de serre chaude, un art d'atelier

Pendant que nous sommes à Carcassonne, je ne puis pas me dispenser de traiter une grosse question qui se dresse devant nous et que les conditions affectées dans la construction de cette ville m'amènent naturellement à vous exposer. On ne peut pas isoler un art du milieu politique et social dans lequel il est né. C'est une idée générale que j'aurais bien des fois à vous exprimer. Je vous ai assez facilement expliqué le caractère de l'art parisien du Nord de la France en vous montrant ce qu'était Paris au XIVe siècle et comment s'y étaient formées certaines mœurs publiques résultant de l'organisation politique. Je vous ai déjà signalé l'influence que les Papes français, tous issus de nos provinces méridionales, avaient dû et pu avoir sur le développement de l'art dans ces mêmes provinces. Je crois devoir vous signaler maintenant une autre source très importante d'influences directrices. C'est l'existence de très nombreux et très actifs chantiers ouverts à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe dans toutes nos provinces méridionales par les besoins nouveaux et les exigences inattendues d'un mouvement politique et social fortement prononcé.

Les communes se sont constituées depuis longtemps dans le Midi comme dans le Nord. Presque partout elles ont débuté par une période de violence et, là comme ailleurs, la liberté, l'émancipation politique ont dû être revendiquées souvent à main armée. Mais, à la fin du XIIIe siècle, le mouvement communal, entrant dans une phase nouvelle de son histoire, affecte, dans le Midi, une forme toute particulière et se manifeste, pour une part très notable, sous des dehors tout à fait spéciaux. La constitution des communes encouragée par la royauté a cessé d'être un épouvantail pour la noblesse. L'affranchissement est devenu une chose courante et est entré dans les mœurs. Bien plus, le mouvement communal finit par être exploité comme une source de revenu par les seigneurs eux-mêmes. En effet, les seigneurs qui n'ont pu lutter victorieusement contre les idées nouvelles se sont résignés à transiger avec elles. Ils cherchent à s'indemniser de l'autorité perdue par des compensations pécuniaires. Ce ne sont plus les manants, ce sont les seigneurs qui se font promoteurs de communes. Créer de fond en comble une communauté d'habitants, c'est là un moyen tout trouvé de mettre en

valeur d'immenses espaces de terrains qui ne rapportent pas, ou qui, étant données les conditions économiques de l'époque, ne rapportent que très peu. C'était pour la noblesse et en général pour la propriété foncière le meilleur système à employer, pour exploiter de vastes possessions territoriales. Les seigneurs propriétaires vendent donc ce dont ils ne peuvent tirer un parti utile par eux-mêmes et, du même coup, ils se créent des contribuables, des sujets qui s'abonnent à un certain système de libertés et d'avantages municipaux. C'est ainsi que toute une clientèle de pensionnaires ou de fermiers se trouve acquise par la noblesse et par l'église, par l'église surtout qui est presque partout la grande propriétaire foncière.

Mais ce sont là des questions de droit, d'économie politique et d'histoire pure, sur lesquelles, je n'ai pas, comme vous le comprendrez, le temps d'insister. Je dois seulement appuyer sur un fait, sur le mode de recrutement de ces communes nouvelles. On peut facilement penser que ces villes, ces communes subitement ouvertes au milieu de déserts incultes ou de forêts impénétrables, ne se peuplèrent pas immédiatement de grands seigneurs de race, de gens nobles, enrichis et parvenus, surtout à une époque où tout est fief héréditaire et où l'homme appartient indissolublement au sol comme l'arbre ou la maison. Ceux qui connaissent l'histoire du moyen âge savent bien que, dans une société constituée comme celle d'alors, on ne changeait son domicile légal que quand on ne possédait rien ou qu'on était proscrit. Les communautés d'habitants créées par les seigneurs à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe siècle furent donc des asiles ouverts à tout venant, aux proscrits, aux fugitifs, je dirai même aux voleurs et aux assassins. Je n'exagère rien. Mais « honni soit qui mal y pense ». La ville la plus illustre du monde, Rome, n'avait pas eu dans l'antiquité d'autre origine. Je n'exagère rien, du reste, je le répète, je suis en état de vous prouver que dans plusieurs de ces asiles du moyen âge, le crime était tarifé au rabais, sur le taux général et contemporain de la justice. Quelques chartes de fondation disent : Le meurtre qui vaut partout 60 sous d'amende n'en coûtera que 40 dans la ville que nous fondons. Avis aux amateurs. Quoiqu'il en soit, il résulte simplement du fait du recrutement de cette population composée uniquement de petites gens, qu'un vaste courant démocratique fut créé en France, au

XIVe siècle, tout particulièrement dans le Midi où les villes nouvelles furent très nombreuses. On n'agite pas impunément ainsi de profondes passions politiques sans qu'il en résulte nécessairement des conséquences de diverses natures. C'est là une grosse question d'histoire générale qu'on a eu tort de ne pas étudier davantage, mais qu'en ce qui nous concerne nous nous garderons bien de négliger. L'art du XIVe siècle dans le Midi, nous vous l'avions déjà fait pressentir, a subi d'incontestables influences démocratiques. Nous allons vous le prouver. Ce n'était pas par goût qu'on vivait au moyen âge dans des rues tortueuses, étroites, fangeuses et mal nivelées. Les lois d'expropriation pour cause d'utilité publique n'existaient pas. Dans une ville, les générations d'habitants nées pendant la période gothique héritaient d'une situation antérieure qu'il leur était impossible de changer. Mais les hommes du moyen âge, quand ils bâtissaient une ville neuve, savaient parfaitement en dessiner un plan raisonné, la garnir de remparts réguliers, d'édifices publics, y réserver des places avec des portiques, y conduire des aqueducs et y élever des fontaines, etc. Un grand nombre de villes neuves ou de bastides du Midi datent de la fin du XIIIe siècle. Mais leurs murailles d'enceintes et leurs édifices ne remontent guère qu'au XIVe siècle. Voilà le premier témoignage de l'existence d'un art spécial au Midi et d'un art tout démocratique.

Liste des villes neuves : Sainte-Foy, Mazères, Saint-Osbert près de Bazas, Sauveterre (plusieurs), Saint-Gaudens (Tarn), Montpazier (1284), Beaumont (1272), Milières, La Linde, Castillonès, Villeneuve-sur-le-Lot (1260), Libourne (1270), Marmande, Aigues-mortes, Villefranche-de-Rouergue, Montflanquin, Valence, Puy-Guilhem, La Sauvetat, Villeréal-en-Agenais, Villefranche-de-Belves, Domme, Montségur, Belin, Cadillac, Créon dans les environs de Bordeaux, Saint-Rome de Tarn, etc...

La ville actuelle de Carcassonne, ville basse, peut servir de type pour démontrer la structure des villes neuves. Le plan de la ville est très curieux ainsi que celui de toutes les villes similaires. On y remarque des fontaines publiques : irrigation des rues bien entendue et permanente, mouvements de terrains et orientation combinés, nivellement préalalable du sol, églises et monuments à des places déterminées sur le même arc par exemple, portails en

ligne avec perspectives ménagées, absides en ligne avec perspective de même. La Place aux herbes coupée par aucune rue est un remarquable square du XIIIe siècle ou du XIVe siècle; la Grand'rue ouverte entre les deux églises placées aux deux extrémités ; les Halles donnant sur la Grand'rue, mais non coupées par elle...

Il faut arriver à Carcassonne de midi à 2 heures au cœur de l'été pour comprendre que l'orientation de cette ville est une chose savante. Les villes neuves sont habitables en tout temps. Largeur des rues supérieure à celle des vieilles rues d'anciennes villes. Les divisions primitives, originales se retrouvent à Carcassonne dans les dimensions actuelles des maisons. Ces maisons ont toutes une façade égale sur la rue. Les villes neuves sont les villes de la démocratie par excellence. L'histoire de l'art tient aux côtés les plus intimes de l'humanité. Profonde expression de l'esprit démocratique que la ville neuve! Agglomération de petits bourgeois, de modestes artisans, sans luxe inutile ; réalisation d'une sorte de phalanstère. Toutes les maisons ont eu à l'origine des dimensions égales. Partout se fait sentir une soif d'égalité. — La ville basse de Carcassonne est charmante, fraîche, épanouie, peu monumentale, mais égalitaire.

Pardonnez-moi, Messieurs, cette longue digression sur l'édilité au moyen âge. Elle était cependant nécessaire. Je ne traiterai jamais d'ailleurs de l'histoire politique que pour éclairer l'histoire de l'art. J'ai cru qu'il était bon que vous connaissiez à fond le milieu dans lequel s'épanouissait, au sud de la Loire, l'art du XIVe siècle. Mais j'ai hâte de revenir à nos sculpteurs. Si nous les connaissons maintenant comme citoyens, nous allons les apprécier comme artistes.

Le chœur de Narbonne est une œuvre prodigieuse qui fait voir que là le siècle était encore capable d'idées grandioses et tout à fait monumentales Tombeau de l'archevêque Pierre de la Jugée, mort à Pise le 26 novembre 1376, mais qui paraît avoir commandé, de son vivant, son monument funéraire. Il est placé entre deux des piliers du chœur de la cathédrale de Narbonne (côté méridional). Ce tombeau a été publié par Viollet-le-Duc (*Diction. d'architecture*, t. IX, p. 59, fig. 24). La statue et le bas-relief ont été transportés au Musée de Toulouse. Ce tombeau de la cathédrale de Narbonne, bien que mutilé de la façon la plus sauvage, est encore un véritable bijou, conservant ses peintures d'un goût charmant et des statuettes d'un

excellent style. Ainsi que quelques autres qui existent encore dans la cathédrale de Narbonne, il formait clôture du chœur. La même disposition se voyait à Limoges et aussi à Amiens.

Il existe, dans la cathédrale de Narbonne, une statue de la Vierge, plus grande que nature, de marbre tendre et laiteux ou d'albâtre oriental, datant du XIVe siècle. C'est un véritable chef-d'œuvre, a dit Viollet-le-Duc. Le XIVe siècle du Midi s'y montre avec toutes ses qualités. Cependant elle n'est ni photographiée ni moulée. L'exécution en est très bonne et pourrait rivaliser avec l'exécution de l'art du Nord.

Au Musée, une figure de femme du XIVe siècle, assez large de faire. La tête est encore conçue dans le style courant du XIIIe siècle.

A Rodez, dans la cathédrale, on voit dans les chapelles du chœur de bonnes statues d'évêques couchés sur leurs tombeaux et datant du XIVe siècle. Ces sculptures restent nobles et les têtes pleines d'idéal. Seuls les plis accusent l'époque exacte de leur confection et cependant sans exagération. D'esprit général c'est encore la sculpture du XIIIe siècle avec son grand caractère impersonnel et une partie de son idéalisme.

A Rodez, également dans la cathédrale, Vierge du XIVe siècle encore peinte et dorée.

Les tombeaux du XIVe siècle, dont je vous ai montré, dans la dernière leçon, de nombreux specimens et dont je vous ai lu plusieurs descriptions, étaient généralement ainsi composés : le mort sculpté en marbre blanc et couché repose sur une dalle ordinairement de marbre noir — au moins depuis l'exécution du tombeau d'Isabelle d'Aragon, femme de Philippe le Hardi (à Saint-Denis). L'usage durera jusqu'au XVIe siècle. Aux pieds du mort, si c'est un homme, on voit un petit lion; un chien ou des chiens pour les femmes. Au-dessus de la tête du mort était placé un dais ou petit tabernacle. Deux anges tiennent quelquefois de leurs mains les deux coins de l'oreiller sur lequel la tête du gisant est appuyée. Autour du socle ou du sarcophage de marbre noir ou de marbre de couleur, des statuettes sont distribuées et contenues dans des niches séparées par des colonnettes. Cette forme de tombeau dura pendant tout le XIVe siècle. Elle était en pleine vigueur vers 1350. C'est ainsi qu'était composé le tombeau de Louis de Nevers, comte de

Flandre, tué à la bataille de Crécy en 1346. Le tombeau a disparu de l'église Saint-Donat de Bruges. Mais une précise description a survécu.

Concurremment avec cette forme de sculpture, on vit apparaître, vers 1330 ou 1335, un autre modèle de tombeau. C'est la forme du *Catafalque de pierre* formant un édicule à côté et au-dessous de la statue gisante. Un des plus beaux exemples connus était celui qui surmontait, à Saint-Denis, la dépouille mortelle de Charles, comte d'Artois, mort en 1336. Je vous en ai montré la statue à l'aide du dessin publié par Guilhermy. L'édicule qui la dominait avait été dessiné par Gaignières au XVIIe siècle et a été reconstitué graphiquement par Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*. Cet édicule ou un édicule semblable avait été également recueilli par Lenoir et utilisé par lui pour la décoration du tombeau de Charles V. Il a été gravé par Percier pour le grand ouvrage d'Alexandre Lenoir sur le Musée des Monuments français. Cette forme pompeuse du tombeau à catafalque a été largement et fort heureusement pratiquée dans le Midi : à Limoges, à Saint-Nazaire de Carcassonne, à Narbonne, à la Chaise-Dieu, et surtout à Avignon aux tombeaux des Papes. Dans la construction des tombeaux, le style des Papes, à Avignon, n'eut rien d'italien. C'est l'école des tombeaux à édicules ou à catafalques décorés de riches pilastres tous ornés d'arcatures à mille facettes, couverts de nombreuses statuettes.

La sculpture à Avignon au XIVe siècle, même celle qui a été exécutée pour les papes est bien moins fine qu'à Bordeaux; elle est inférieure à celle de Limoges, de Carcassonne et de Narbonne.

Cathédrale Notre-Dame des Doms. Tombeau de Jean XXII (1334 environ). Il va sans dire que la statue du pape est moderne, datant tout au plus de la fin du siècle dernier où même du commencement de celui-ci. Mais l'édicule ou le catafalque du tombeau de Jean XXII dépouillé de ses statues et malgré de nombreuses restaurations est ancien. Si l'architecture en est assez belle, l'exécution de l'ornement sculpté est fort lourde. C'est bien inférieur à tout ce qu'on peut voir non seulement dans le Nord, mais encore et surtout dans le Midi. L'œuvre n'a de valeur que par la largeur de la composition, sans petitesse d'exécution. Le tombeau de Jean XXII est un monu-

ment capital dans la série des tombeaux à catafalques. La forme s'en est maintenue en Allemagne jusqu'au commencement du XVIe siècle. Le tombeau de saint Sebald par Peter Vischer en est la dernière expression.

Au musée Calvet, statue d'Urbain V en albâtre, sculpture puissante, mais lourde. D'après Émeric David, le tombeau d'Urbain V était un monument à catafalque.

Ces tombes à catafalques, le Midi est presque seul à nous en montrer actuellement. Mais je ne crois pas que ce soit une invention du Midi ; car de ces tombes avec dais fixes de pierre ou de bois, on en voyait autrefois à Royaumont, aux abbayes de Saint-Denis, de Longpont, d'Eu, de Braisne, de Saint-Seine, de Poissy, aux Jacobins de Paris, aux Célestins de Paris. Il y en avait également à Amiens, à Rouen, Sens.

D'après M. Maurice Faucon (*Les Arts à la cour d'Avignon*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome*, 1882, p. 101), le tombeau de Jean XXII aurait été exécuté de 1334 à 1345 et serait l'œuvre d'un artiste du Nord, nommé Jean de Paris. J'avoue que je ne reconnais guère dans cette brutale sculpture la main délicate et raffinée d'un artiste parisien. Il faudrait bien regarder s'il n'y a pas eu substitution d'un tombeau à un autre. Les documents d'histoire sont d'un emploi très dangereux quand ils ne concordent pas pleinement avec les renseignements fournis directement par les œuvres d'art. Cependant je ne nie rien, ne sachant pas dans quelle mesure a été employé le talent de Jean de Paris.

Tombeau de Clément VI à la Chaise-Dieu. — J'avoue que je ne le connais pas et comme de notables restaurations ont été entreprises à la Chaise-Dieu, je crois qu'on ne doit procéder au sujet de ce monument qu'avec la plus grande précaution. C'était un tombeau du style papal, à la mode dans le Midi depuis Jean XXII. D'après M. Maurice Faucon, *Construction de l'église de la Chaise-Dieu*, pages 43 et 44, ce monument serait l'œuvre de trois artistes du nom de Pierre Roye, Jean de Sauholis (de Saignon) et Jean David ; il aurait été commencé en 1346, terminé en 1351.

En résumé, Messieurs, dans les deux arts contemporains, mais légèrement différents, dans l'art du Nord et dans celui du Midi dont j'ai développé le mouvement parallèle, deux tendances principales

se dessinent. Au Nord, nous voyons dominer avant tout les tendances élégantes et aristocratiques. L'art, un art de grands seigneurs ou tout au moins de dilettantes se développe dans une capitale, s'impose par la mode, au milieu d'une cour brillante et raffinée dont le souffle enflammé surchauffe les meilleurs principes et dessèche rapidement les talents et les écoles.

Dans le Midi, au contraire, nous sommes en présence d'un art démocratique, provincial et décentralisé, plus lent, plus lourd, plus naïf, souvent plus grossier, parfois plus profond, toujours plus conservateur et, inconsciemment peut-être mais assurément, plus respectueux des traditions prises dans leur ensemble et suivies avec plus de fidélité que d'originalité.

Pardonnez-moi si j'ai cherché à m'expliquer tous ces faits par des considérations puisées en dehors des témoignages mêmes de l'art. Nous ne pouvons pas cependant renoncer *a priori* à tout sentiment philosophique et nous estimons que dans la délicate interprétation des œuvres et des époques de l'art, la devise de l'historien moderne doit être celle de la sagesse antique : *Nihil humani a me alienum puto.*

SEPTIÈME LEÇON[1]

IMPORTANCE DES TOMBES GRAVÉES ET DES IVOIRES

MESSIEURS,

Dans une de nos précédentes réunions, je vous ai parlé de plusieurs des diverses formes présentées par les tombeaux au XIVe siècle. J'ai insisté principalement sur la forme des tombeaux à *catafalques* ou à dais qui fut adoptée par les Papes français du XIVe siècle, qui devint le type des sépultures pontificales à Avignon, et qui se perpétua longtemps dans le Midi. Je veux vous parler aujourd'hui d'une autre forme affectée par les monuments funéraires, forme dont l'importance n'est pas moindre dans l'histoire de l'art quoiqu'elle ait été beaucoup moins remarquée et qu'elle passe pour moins remarquable.

Je ne perds pas de vue le point où nous avons laissé l'art étudié dans ses conditions générales pendant le premier quart du XIVe siècle, au nord de la Loire. Mais dans l'exposé que j'ai à vous faire de l'état de la sculpture française pendant deux siècles, j'ai l'intention de procéder à la fois par une double méthode : celle de l'enchaînement

1. La sixième leçon fut consacrée à une digression, en grande partie improvisée, sur la pensée de Viollet-le-Duc organisant le musée de sculpture comparée et l'utilité de ce musée.

chronologique général des faits et celle du groupement des traits particuliers à certaines branches de l'art.

Aujourd'hui nous traiterons des tombes gravées qui appartiennent à la catégorie des ouvrages de sculpture.

Les pavages de nos églises ne se composaient plus, à la fin du xve siècle déjà, que de dalles tombales juxtaposées, et bien que, depuis lors, on ait détruit une prodigieuse quantité de ces monuments si précieux pour les études historiques et archéologiques, il en reste encore beaucoup. Plusieurs de ces *plates-tombes* sont même d'une grande beauté de style, dit Viollet-le-Duc, et montrent à quel degré de perfection l'art du dessin s'était élevé pendant le moyen âge. Les meilleures sont celles qui appartiennent aux xiiie et xive siècles.

Les plates-tombes de cuivre gravé ou légèrement modelé ont toutes été fondues. Celles que nous possédons encore dans quelques églises sont de pierre, parfois avec incrustations de marbre blanc pour les nus et de marbre noir pour certaines parties des vêtements ou pour les fonds. Le trait gravé est rempli de plomb ou de mastic noir et brun-rouge. Nous citerons, parmi les plus belles, celles de la cathédrale et de l'église Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, celles des églises de Troyes, de Beaune, de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris, etc. Le travail du dessin est quelquefois tout particulier. Dans certains cas, les traits de ce dessin ne sont pas gravés en creux, mais *épargnés* comme dans une gravure sur bois. Ces traits réservés étaient destinés probablement à s'enlever en noir ou en blanc — car on employait également le marbre noir de Belgique ou l'ardoise et la pierre blanche — à s'enlever, dis-je, en noir ou en blanc sur un fond de mastic différemment coloré ou à sertir de minces lamelles de marbre ou de métal. Je puis citer un exemple curieux de ce genre de travail qui existe à Orbais (Marne), dans une église classée comme monument historique.

La belle époque, le moment de la plus grande vogue des dalles gravées a été le xive siècle et surtout la première moitié de ce siècle. Les monuments sont tellement nombreux que je n'essaierai pas de vous en donner une énumération. Les dix volumes du *Dictionnaire d'architecture*, les six volumes du *Dictionnaire du mobilier*, de Viollet-le-Duc, sont remplis de reproductions de ces dalles ou d'indications

qui en sont tirées. Un fort grand nombre d'entre elles sont reproduites par M. de Guilhermy dans les cinq volumes des *Inscriptions de la France*. Tous les livres d'archéologie, depuis Strutt, en Angleterre, et chez nous, Millin, *Antiquités nationales* et *Voyage dans le midi de la France*, en sont bourrés. Il en est de même de tous les ouvrages sur le costume : Willemin, Beaunier et Ratier, etc., etc., des *Voyages pittoresques* du baron Taylor, de tous les volumes formant la topographie de la France au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, de *la Statistique monumentale de Paris*, et des dessins de Gaignières, de presque toutes les revues d'archéologie publiées en province, etc., etc. Je ne veux pas fatiguer mes nombreux auditeurs par une longue et insipide énumération. Cependant, si le sujet tentait un élève de l'École du Louvre et devenait la matière de sa thèse, je lui fournirais les éléments d'une bibliographie de la question. Vous n'avez pas oublié, Messieurs, ce que je vous ai dit en inaugurant ce cours : je vous ai tous pris pour collaborateurs. Notre travail ici est avant tout une œuvre collective. Il faut qu'il sorte quelque chose de notre laboratoire de l'École. Ce quelque chose, ce sera vos thèses.

S'il m'est impossible de résumer ici en quelques mots rapides une étude minutieuse et détaillée dont les développements réclament une longue monographie, je puis du moins vous indiquer la haute portée et le puissant intérêt que présente cette étude pour la connaissance intime de l'art gothique. C'est peut-être l'examen de cette classe de monuments qui nous fera pénétrer le plus avant dans l'esthétique de l'art du moyen âge.

Ingres a dit que le dessin était la probité de l'art ; on peut ajouter qu'il est l'épreuve de sa sincérité. En effet, quand il dessine, un artiste ne peut tromper personne sur sa valeur ni sur celle de son œuvre. Dépouillé des illusions si flatteuses et si trompeuses de la couleur et des charmes du modelé, la science ou l'ignorance de l'exécutant apparaît, à travers le dessin, dans toute sa nudité originelle. La ligne que le crayon trace sur le papier n'existe pas dans la nature ; c'est la limite que l'œil assigne approximativement à l'étendue de l'objet qu'il copie ou qu'il interprète. Or le choix de cette ligne, sa position définitive en deçà ou au delà de tel point de repère s'impose avec une inexorable rigueur à la main qui veut dessiner. Il

n'y a pas moyen de laisser flotter son opinion, d'hésiter dans ses préférences, de tergiverser dans l'expression de sa pensée. Il faut parler net, se résumer, signer en quelque sorte, *dessiner* ou comme on disait autrefois, *dessigner* d'un trait ferme et invariablement fixé la silhouette du modèle telle qu'elle apparaît plus encore à notre esprit qu'à nos yeux. On peut donc dire que le dessin, toujours réfléchi, nous livre presque absolument la pensée d'un artiste, nous éclaire sur ses tendances, nous dévoile les secrets de son âme, ses aptitudes morales, ses habitudes intellectuelles, ses instincts. Bien plus que le style, suivant la définition de Buffon, le dessin c'est l'homme. Eh bien! Messieurs, ce que nous disons d'un homme on peut hardiment l'appliquer à une époque. N'allez pas craindre que les éléments d'appréciation soient peu nombreux et nous fassent jamais défaut.

Sans doute, les croquis des artistes du moyen âge ne sont pas communs, surtout dans les musées. Vous connaissez peut-être ceux de Villars de Honnecourt publiés par Lassus. Mais ces dessins sont beaucoup moins rares qu'on ne le pense, si l'on veut tenir compte des miniatures des manuscrits. J'ajouterai que nous possédons sans nous en douter une prodigieuse quantité de dessins des XIIIe et XIVe siècle; seulement ces dessins, au lieu d'être tracés sur du parchemin, sont fixés et sculptés sur la pierre. Ce sont les monuments appartenant à la série de tombeaux que nous examinons. Vous comprenez maintenant l'importance que présente pour l'histoire de l'art l'étude de nos tombes gravées. Nous y voyons le moyen âge interprétant lui-même, nous soulignant ses intentions, nous racontant ses modes, nous transmettant en quelque sorte un décalque de ses peintures murales, aujourd'hui disparues. J'ai là sous les yeux quelques-unes de ces tombes; je vous avoue que je ne connais pas une seule époque de l'art qui puisse surpasser la beauté, la science, la noblesse, la grandeur, la fierté, la simplicité de ces dessins par traits massés. C'est de l'art absolument consommé.

Il faudra, bon gré mal gré, préparer à quelques-uns de ces monuments une place dans les musées de la France, et l'auteur qui en rédigerait un catalogue général pour en faire la base d'une appréciation esthétique, rendrait un grand service à l'histoire de l'art français. Car si les tombes gravées ont affecté quelquefois le carac-

tère d'un art industriel reproduisant à satiété des types connus, elles ne nous en donnent pas moins des renseignements très précis sur l'essence même du style de notre école et sur ses multiples transformations.

... De tous les arts industriels du moyen âge, le travail de l'ivoire est certainement un des plus intéressants et c'est celui qui nous a légué le plus de monuments. Il a nécessairement sa place marquée dans une histoire de la sculpture ; j'aurai souvent à vous en parler en parcourant le cycle que j'ai ouvert ici à nos études communes. J'aurai plus d'une fois à invoquer le témoignage de l'art de l'ivoirier pour appuyer les théories que vous exposerai. Cet art prend, à partir du XIIIe et du XIVe siècle, une telle importance que je suis obligé de lui ouvrir tout de suite un compte spécial et de vous entretenir de l'ensemble de ses manifestations pendant la période qui nous occupe. L'industrie de l'ivoire était au commencement du XIVe siècle une spécialité reconnue de la fabrication parisienne, ce qu'on appellerait aujourd'hui un article de Paris. En effet, si déjà au XIIIe siècle, Étienne Boileau, dans son livre des Métiers, avait constaté que le travail de l'ivoire relevait de la grande corporation des *Paintres et taillières-ymagiers de Paris*, le même rédacteur des coutumes industrielles enregistrait l'existence de deux autres corporations opérant également sur l'ivoire. C'était la corporation « *des Ymagiers tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefis à Paris* », et la corporation « *de ceux qui font tables à écrire à Paris* ». Ces tabletiers employaient et ouvraient l'ivoire, fabriquaient des jeux d'échecs et leurs *tabliers*, comme l'établit Jules Labarte dans son livre sur les *Arts industriels*, dont il ne faut se servir qu'avec bien des précautions. L'industrie de l'ivoire était donc une industrie parisienne dès le XIIIe siècle.

Un des principaux travaux auxquels se livrait cette industrie était la confection et l'ornementation de ces cornets de chasse qu'on appelle des olifants. C'était aussi la fabrication des coffrets, de ces écrins à bijoux tels qu'on les trouve relatés dans les inventaires et dans les comptes, tels que nous les reconnaissons aujourd'hui dans nos collections, tels notamment que le Louvre et le musée de Cluny nous en montrent dans leurs vitrines. Clémence de Hongrie, veuve de Louis X le Hutin, morte en 1328, possédait

un de ces petits meubles, comme son inventaire en fait foi. Nous y lisons : « Un escrin d'ivoire à ymages garni d'argent. » Ces coffrets sont formés de plaques d'ivoires décorées de bas-reliefs et assemblées à l'aide de tringles de métal et souvent d'argent. La collection Basilewski, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, en possède d'admirables. Le Louvre possède aussi une pièce de choix.

D'autres produits de la même industrie étaient aussi particulièrement destinés aux femmes et étaient affectés aux soins de leur toilette. C'étaient les peignes, les épingles employées pour séparer les cheveux et pour faire la raye sur le front, les boîtes à miroir dont nous vous avons déjà entretenus à propos de certaines acquisitions de la comtesse Mahaut d'Artois et dont nous vous avons nommé les auteurs. Enfin les ivoiriers satisfaisaient encore certains besoins qui relèveraient aujourd'hui de la papeterie et de ce que nous appelons de nos jours l'imagerie religieuse.

Voici quelques ivoires du XIVe siècle. Ces petit volets d'ivoire ont servi tantôt à former des carnets de poche, des *agendas*, des *mementos* sur lesquels on inscrivait ses rendez-vous d'affaires, ses dépenses, ses méditations et ses pensées; tantôt ils ont été employés, sous l'apparence de diptyques ou de triptyques, à composer de petits rétables portatifs, de petits autels mobiles devant lesquels on s'agenouillait pour faire sa prière, ou qu'on développait devant soi pour évoquer de pieuses pensées et qu'on pouvait porter partout avec soi. Dans le premier cas, les feuillets d'ivoire sont percés en haut d'un trou destiné à laisser passer le clou autour duquel roulaient comme sur un pivot les deux volets formant le carnet. Au verso de ces feuillets, dans une petite feuillure ou dépression, était appliquée une couche de cire noire, sur laquelle on traçait des notes avec une pointe, avec un *style*. C'est l'usage antique qui s'était perpétué. Les tablettes de cire furent au moyen âge d'un usage courant dans les affaires de comptabilité. Nos bibliothèques et nos archives publiques possèdent plusieurs de ces tablettes. S'il y a parmi vous, Messieurs, des élèves de l'École des chartes, ils savent l'intérêt que ces données présentent pour l'histoire. Les petits feuillets d'ivoire dont je vous parle sont destinés à servir d'enveloppe à des tablettes de cire de dimensions plus restreintes, employées non plus par les comptables, mais par les gens du monde, par les élégants, par les

nobles ou par les bourgeois aisés, par les clercs, par les écoliers, en un mot par les personnes qui savaient lire et écrire. A notre époque affamée de curiosité, que ne donnerait-on pas pour connaître les pensées intimes et les secrets dont ces carnets ont été dépositaires? Malheureusement pour les amis de l'autobiographie et des indiscrétions posthumes, ces tablettes nous arrivent presque toujours avec des notes effacées ou même nous parviennent complètement dépourvues de leur cire. Au point de vue historique pur, le vase a donc perdu son parfum. Mais il n'en est pas de même au point de vue archéologique. Cette série de petits meubles — injustement dédaignée — mérite certainement de ne pas passer inaperçue et de devenir l'objet d'une sérieuse étude.

Toutes les collections publiques d'ivoire en Europe possèdent au moins quelques feuillets de tablettes et de carnets. Le Louvre, avec les collections Revoil et Sauvageot, en expose non seulement un certain nombre mais même plusieurs carnets complets, des carnets à plusieurs feuillets ; les feuillets du milieu n'étaient pas sculptés. Il y en a un certain nombre dans les musées d'Allemagne et d'Angleterre, à Londres, à Berlin, à Munich.

Ces pauvres ivoires — ces pièces de la nature de celles que je fais passer sous vos yeux et qui, groupées entre elles, sont si pleines de renseignements sur les ateliers dont elles sortirent — ces pauvres ivoires, dis-je, n'ont pas encore été collectionnés avec méthode ni avec intelligence. On recherche ordinairement dans les collections publiques les pièces exceptionnelles de la sculpture en ivoire pour la faire rivaliser avec la grande statuaire du moyen âge et la comparer avec elle. C'est fort bien. Mais c'est insuffisant. Le Louvre peut montrer avec orgueil quelques ivoires de tout premier ordre et de la plus exceptionnelle beauté. La Vierge Soltykoff, — Un miroir de la collection Revoil — Le rétable de Poissy, italien, etc. Mais on a trop négligé le côté d'art industriel que présente la sculpture en ivoire à toutes les époques. C'est même là son utilité principale, au point de vue historique — c'est par là qu'un amateur sage devrait entrer en matière. Or, où trouve-t-on des séries des travaux de nos ateliers d'ivoiriers du moyen âge, comme nous trouvons dans les collections publiques des séries de pièces pour représenter les ateliers des potiers antiques de Tanagra, de Myrina, de

Tarente, etc., etc. Il faudra pourtant appliquer aux temps modernes la méthode qui a si bien réussi pour l'antiquité.

Le malheur des amateurs et des conservateurs de collections publiques qui ne connaissent pas l'histoire de l'art est de se forger des théories esthétiques *a priori*, en vertu desquelles ils cherchent ce qu'ils ne peuvent pas trouver, ou ce qu'ils ne peuvent rencontrer que dans la boutique des faussaires. Il faut voir les choses comme elles sont. S'il y a indiscutablement un certain nombre de travaux en ivoire hors ligne (de grands artistes et notamment Giovanni Pisano, comme le démontre une pièce d'archive, ont pu sculpter un morceau d'ivoire), il faut prendre le reste de ces travaux pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour le produit d'un art industriel auquel on doit simplement demander de nous fournir une impression d'ensemble et de nous charmer par une intention générale. L'ivoire d'ailleurs n'a été communément employé qu'à des objets usuels. Tandis que d'innombrables ivoires du moyen âge, bons et sincères, étaient négligés et dédaignés par des collectionneurs de haute volée, par des veneurs qui ne s'attaquent qu'au gros gibier, les collections publiques et privées se sont remplies d'ivoires faux. La plupart des collections privées de l'Angleterre que j'ai vues en 1879 à Londres, dans une exposition rétrospective, étaient infestées de contrefaçons absolument modernes dans la proportion de plus de 50 pour 100. Récemment passait en vente une collection anglaise que je ne connais que par la photographie, mais je puis affirmer que la plupart des pièces qui la composaient étaient fausses. Je les ai signalées aux antiquaires de France. L'ivoire faux s'épanouit dans nos musées de province et en fait le plus bel ornement. Il a un musée français dans lequel la proportion des ivoires faux est de 95 pour 100. C'est celui de La Rochelle. Un officier d'artillerie, Rochelais de naissance, qui était peut-être grand mathématicien mais un triste amateur, a donné sa ville natale une collection entière d'ivoires faux. J'ai loyalement prévenu les Conservateurs et je ne m'expose à blesser personne, car le donateur est mort. Il y aurait bien d'autres exemples donner, mais que je ne peux ni ne veux pas citer. Tous les jours on nous propose de ces ivoires exceptionnels, de ceux qui sont recherchés par les amateurs à prétentions, ivoires qui se recommandent par une tenue générale irréprochable, par une exécution très

propre ou qui prétendent consacrer de grands souvenirs historiques. Presque tous ces objets sont faux. La série la plus nombreuse est celle des personnages des xve et xvie siècles, copiés et fabriqués d'après les médailles de bronze et les médaillons de cire.

Ces ivoires tapageurs font chaque jour de nombreuses dupes ainsi que certaines Vierges du xive siècle de grandes dimensions. Il y a des fabriques de cet article, comme il y a des fabriques d'émaux de Limoges et d'émaux translucides sur reliefs. J'ai été poursuivi par des objets de cette nature à l'exposition rétrospective du Trocadéro en 1878, et je ne pouvais m'en débarrasser que quand ils appartenaient à des collections publiques.

Je vais encore vous citer un exemple. Il y a au Musée de Cluny une pièce de sculpture bien remarquable venant des Magasins de Saint-Denis et tirée de la basilique par M. du Sommerard, en 1881. C'est une figure de pierre qui était passée par le Musée des Monuments français et que Lenoir avait qualifiée d'un certain nom historique et appelée Nantilde, en la composant du corps d'une femme inconnue sur lequel il avait ajusté une tête d'homme sans provenance certaine. Les deux morceaux sont parfaitement authentiques et d'un excellent travail ; cependant ils devront être séparés l'un de l'autre pour ne pas continuer à abuser la crédulité publique. Mais voyez la mauvaise chance qu'a eue un naïf et imprudent contrefacteur. Ne connaissant pas la négligence ou la supercherie de Lenoir, notre galant homme a eu confiance dans la célèbre figure de Nantilde et il s'est mis à composer de prétendues réductions en ivoire contemporaines de l'original. Ces monuments, inspirés par la statue hybride reconstituée par Lenoir, sont destinés à tromper d'honnêtes gens qu'on aura bien de la peine à désillusionner ensuite.

Quittons au plus vite ces œuvres frelatées et revenons à des séries de pièces sans prétentions mais non sans agrément et non sans quelque importance archéologique. L'histoire générale de l'art peut gagner beaucoup à leur étude. Les sujets des rétables ou des diptyques sont toujours religieux. Les sujets sculptés sur les tablettes sont tantôt religieux, tantôt civils, bientôt presque exclusivement civils ou laïques et, à mesure que le siècle s'avance, ils deviennent de plus en plus hardis.

Le bas-relief décoratif des tablettes, des miroirs ou des coffrets,

d'abord de pure édification pieuse, en arrive petit à petit à représenter des scènes de chasse, des rendez-vous d'amour, des épisodes dramatiques tirés des romans d'aventures, par exemple l'escalade de ce qu'on appelle le château d'Amour, bataille dans laquelle les roses servent de projectiles, ou bien simplement un jeune dandy en costume étriqué tenant délicatement son cœur entre ses doigts et l'offrant à une élégante qui perce ce cœur non moins délicatement d'une flèche. Aussi bien que dans les miniatures des manuscrits, on retrouve là une véritable illustration des principales œuvres littéraires du moyen âge. Seulement, au lieu d'être peinte comme dans les livres, cette illustration est sculptée. Je vous recommande tout particulièrement l'étude de cette interprétation pittoresque de notre littérature. Vous verrez défiler devant vous un grand nombre de scènes de nos romans et tous nos fabliaux. C'est même là un point capital sur lequel je dois insister. Cette classe de l'ivoirerie a été absolument soumise à l'influence de la miniature. J'ai là sous les yeux un manuscrit enluminé d'une célèbre chanson de geste, l'histoire du meurtre de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry. Ce manuscrit, quoiqu'un peu antérieur, — il date de 1260 environ — possède toutes les qualités requises du genre. Je l'ai choisi comme un type. Vous pourrez vous procurer à la Bibliothèque nationale des manuscrits absolument contemporains de nos ivoires.

Eh bien ! toutes les qualités que je vous signale, vous pouvez les retrouver dans les petits bas-reliefs d'ivoire de la première moitié du XIVe siècle.

Regardez la composition et le faire de ces ivoires.

Le sujet est presque toujours surmonté d'un dais. Le paysage n'est jamais exprimé, si ce n'est d'une manière symbolique pour indiquer le lieu de la scène. Il est simplement remplacé par un fond losangé ou quadrillé. L'architecture du dais est presque partout la même : c'est l'architecture du XIVe siècle couramment rendue. Elle se compose de gables surmontés et animés de crochets pittoresques.

Le faire est presque toujours très sommaire, très simplifié, mais plein d'un style très franc, exécuté par une main absolument sûre d'elle-même, qu'une longue pratique a habituée à opérer très vite et à exécuter du premier coup. Si l'ouvrier a travaillé d'après des poncifs et des compositions connues et déjà vieilles, sa main du moins

est restée libre. Toutes les petites têtes ont, sans doute, la même expression, je le reconnais. Cependant rien ne trahit le calque ; rien ne révèle l'emploi de l'estampage fidèle mais ineptement régulier. Tout cela, malgré les continuelles redites de la composition, sent, au point de vue de l'exécution, le travail improvisé. C'est de là que vient à mes yeux tout le charme de notre art industriel gothique. Chez lui l'uniformité ne nous fatigue pas plus que dans l'ornement oriental ou dans l'ornement antique, dont les éléments ne sont jamais renouvelés. Avec l'énergie du geste et la pantomime animée, que remarquerons-nous encore ? Naïveté inconsciente dans l'expression, mêlée à des roueries, à des tours de main d'exécution matérielle, intervention personnelle de l'exécutant qui ne se désintéresse pas de ce qu'il fait, qui supprime, résume, amalgame divers éléments constitutifs du modèle, qui ne se gêne pas pour introduire des épisodes nouveaux dans une composition en apparence servilement copiée, qui se complaira à glisser, dans un sujet consacré, une invention, au besoin une espièglerie tout individuelle. J'ajouterai que la main de l'exécutant est tellement libre qu'il peut arriver que la copie soit de beaucoup supérieure à la pièce qui a servi de modèle et que les règles habituelles de la critique pourront être modifiées.

Au moyen âge, en effet, la propriété artistique et littéraire n'était pas reconnue comme un droit ou du moins le sentiment de la probité, de la délicatesse artistique et littéraire n'existait pas ou était interprété autrement qu'aujourd'hui. De là, quelques causes de similitudes dans les produits de l'art de l'ivoirier qu'on peut ramener assez facilement à un petit nombre d'idées primordiales, de compositions-types... Et cependant, nous ne nous en douterions pas au premier abord. Le parfum de croquis est resté à toutes ces œuvres d'art, si humbles, si petites qu'elles soient, je dirai même si connues et si banales qu'elles puissent être au point de vue de la composition.

Tandis que le grand art eut des tendances assez rapides vers la décadence, l'art de l'ivoirier se maintint assez longtemps à une certaine hauteur et persista dans la bonne voie. Ce résultat, que nous pouvons constater, tenait à l'heureuse organisation des corporations et à l'enseignement dont je vous parlerai un de ces jours. Ensuite, pour expliquer cette anomalie apparente, nous ne devons pas oublier que les arts industriels

sont toujours un peu en retard sur les arts directeurs et prolongent toujours au delà des époques novatrices l'impulsion qu'ils ont reçue d'elles.

Pendant la première moitié du XIVe siècle, les arts dits industriels, — orfèvrerie, émaux champlevés et ivoires — en étaient encore à continuer les traditions du XIIIe siècle. Les besoins de rénovation ou plutôt les sentiments d'épuisement qui modifiaient l'expression de la peinture et de la grande sculpture ne se faisaient sentir ni dans les ateliers de Limoges, ni dans les ateliers industriels parisiens. Je puis en fournir une preuve, même en dehors de l'ivoire. Voyez au Musée du Louvre l'admirable Vierge en vermeil du trésor de Saint-Denis, donnée par la reine Jeanne d'Évreux en 1339. Elle est encore conçue dans l'esprit du siècle précédent. La tête en est si belle qu'on la croirait du XIIIe siècle. C'est peut-être la tête la plus idéale qu'on puisse citer dans toute l'œuvre du moyen âge. Allez voir ensuite la célèbre Vierge de marbre connue sous le nom de Notre-Dame la Blanche, donnée à l'abbaye de Saint-Denis en 1340, c'est-à-dire un an après, par la même princesse et conservée aujourd'hui à Saint-Germain-des-Prés. Quelle différence! Comme la décadence s'annonce dans cette sculpture, dont je vous parlerai prochainement en détail en la rapprochant d'un grand nombre d'œuvres similaires en marbre. Les plis sont déjà compliqués et tourmentés; la tête vulgaire; les mains faites de pratique. Tout pesé, ici le petit art est supérieur au grand.

Ce qui fait le charme des ivoires du moyen âge, c'est ce qui faisait déjà dans l'antiquité le charme de la décoration des vases grecs; c'est ce qui fera à la Renaissance le charme de la décoration des majoliques italiennes. C'est l'esprit et la liberté se révélant partout dans l'exécution. Peu nous importe que la composition reproduite soit toujours la même; peu nous importe qu'elle se répète naïvement à satiété comme un refrain. La main qui copie un sujet en improvise toujours le rendu et invente la ligne au fur et à mesure qu'elle la trace. C'est ainsi que procèdent encore de nos jours les artistes orientaux. Quelque uniformes qu'ils soient au point de vue du motif, leurs travaux ne sont jamais ennuyeux.

Ce qui aujourd'hui rend l'art industriel odieux, c'est la machine, — c'est la répétition mécanique d'un même motif ornemen-

tal, — c'est la morte et froide copie sans la moindre intervention de la main ou de l'intelligence humaines au moment où celles-ci exécutent. Regardez par exemple les candélabres en bronze qui entourent le nouvel Opéra. Je n'apprécie pas la valeur esthétique de cette œuvre de sculpture; je réserve par devers moi mon opinion. Je ne critique ni n'approuve personne; car, ici, apprécier l'art contemporain n'est pas mon affaire. Mais je veux seulement expliquer l'effet produit par le procédé usité de nos jours en le comparant au procédé qui fut celui du moyen âge. De nos jours nous avons fait modeler deux types qu'on a reproduits sans y rien changer et qu'on a disposés le long de l'édifice, en les alternant, au nombre peut-être de cent exemplaires. Or de cette juxtaposition alternée résulte un incontestable ennui.

N'oublions pas surtout d'utiliser un côté très intéressant de l'art spécial de l'ivoirier, de cet *art de reflet* qui peut nous donner des vues d'ensemble sur l'état et les conditions générales de l'art à certaines époques déterminées ou sur certains chefs-d'œuvre disparus. Combien d'illustres statues antiques ne nous sont connues que par les interprétations de l'art industriel grec. Nous savons que les œuvres célèbres de la statuaire gothique, comme celles de l'architecture, étaient copiées et imitées au moyen âge. C'est ainsi que le fameux bas-relief du transept méridional de la cathédrale de Paris avait été littéralement copié à Meaux, en Brie. Les ivoiriers du XIVe siècle copièrent et s'inspirèrent certainement aussi des œuvres maitresses qui s'imposaient alors à l'admiration publique. Nous pouvons donc leur demander de nous en transmettre en quelque sorte l'écho. Voici un ivoire qui représente une scène de la Passion du Christ : l'évanouissement de la Vierge, *le spasimo*. J'en connais plusieurs autres répétitions presque identiques, une notamment dont le moulage est exposé au musée de Munich.

C'est que, voyez-vous, au moyen âge les bas-reliefs d'ivoire jouaient un peu le rôle que jouent de nos jours les estampes. Ils vulgarisaient les monuments célèbres et propageaient partout, au point de vue de la diffusion internationale, les thèmes de l'art, sans effacer pour cela la personnalité des écoles.

J'ai, par analogie, établi ce fait d'une manière indiscutable en formant il y a quelques années une collection de plaquettes en

bronze de la première Renaissance italienne. Cette collection m'a servi à démontrer d'une façon péremptoire l'influence de l'école d'Italie sur la nôtre pendant une époque où cette influence était injustement niée. Les petites plaques d'ivoire dont je vous parle sont bonnes également à étudier et ne seront pas moins fécondes en enseignements. Il serait utile d'en faire le catalogue et d'en publier la liste. M. Émile Molinier a donné un modèle en dressant l'inventaire des plaquettes en bronze de la Renaissance.

HUITIÈME LEÇON

ORIENTATION DE QUELQUES COURANTS DE L'ART AU XIVe SIÈCLE

Messieurs,

A partir de 1330 environ, la sculpture française traverse une crise. Je vous ai précédemment exposé combien était belle la santé de notre art français jusqu'aux derniers jours du XIIIe siècle, et même jusqu'aux premières années du XIVe siècle. Je vous ai montré quelques-uns de ses ouvrages et vous avez constaté que rien n'était plus sain que ces œuvres-là, que les fruits du vieil arbre gothique. On sentait encore circuler en lui la sève abondante des premiers âges. Tous ses développements successifs avaient été réguliers et normaux. Il s'était épanoui avec la calme, la sereine et la majestueuse progression de la plante. Ne prenez pas, Messieurs, la phrase que je viens de prononcer pour une prétentieuse et inutile métaphore. C'est au contraire l'exacte expression de la vérité. L'art gothique de la fin du XIIe siècle, l'art gothique du XIIIe et des premières années du XIVe, s'est exactement développé à la manière des plantes qui partent d'un cotylédon gonflé et engourdi pour arriver aux frondaisons les plus abondantes, les plus déliées, les plus subtiles, en tirant tout d'elles-mêmes, en extrayant tout du germe minuscule qui, virtuellement, les contenait, elles et leurs plus gracieux développements.

Cet art semble d'ailleurs avoir eu conscience de son caractère en

empruntant, pendant les diverses périodes de son existence, aux végétaux naturels, les éléments et les principes de sa décoration, et, chose curieuse, la plante artiste se développe dans le même ordre historique que la plante naturelle !

Ce développement régulier, uniforme et en quelque sorte végétal, nous le retrouvons donc encore au commencement du XIVe siècle, presque partout, même dans le nord de la France. Mais ce n'est pas pour longtemps.

L'unité des tendances, la concordance des instincts disparaissent dès qu'on a franchi les trente premières années du siècle. Alors l'unanimité dans l'expression des sentiments pittoresques fait défaut. Les éléments divergents, fondus ensemble jusque là, s'isolent les uns des autres et se mettent à opérer séparément pour leur compte. Plusieurs courants s'établissent.

Examinons successivement ces divers courants. Premier courant : c'est celui où se continuent les traditions du siècle précédent, à peine modifiées, si ce n'est dans le portrait. Vous n'avez pas oublié les sculptures à dates certaines que je vous ai montrées, ces sculptures exécutées à Paris par des artistes dont nous connaissons les noms, dans un milieu tout spécial d'art dont l'esthétique s'imposait à toutes nos provinces du nord. Presque rien n'est changé dans le mouvement des draperies. Voyez les photographies de Fichot, les statues de Saint-Denis, les nombreux monuments que je vous montrerai à la fin de cette leçon. C'est l'art des Pierre de Chelles, des Jean d'Arras, les auteurs du tombeau de Philippe III, exécuté de 1298 à 1307. C'est l'art des Jean Pépin de Huy, des Raoul de Hédincourt, qui travaillaient dans les premières années du XIVe siècle. Je vous ai cité déjà, d'après les textes, quelques œuvres de ces mêmes artistes datant des années allant de 1325 à 1340.

Parmi les œuvres les plus caractéristiques qui peuvent être classées dans ce premier groupe je vous rappelle :

L'admirable Vierge en vermeil du Trésor de Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre. On lit sur le socle de ce monument l'inscription suivante gravée au XIVe siècle en caractères gothiques : « Ceste ymage donna ceans Madame la Royne, Jehanne d'Évreux, Royne de France et de Navarre, compagne du Roy Charles le XXVIIIe jour d'avril l'an M.CCCXXXIX. » Cette sculpture est des

plus remarquables. Elle date certainement du XIVe siècle. Preuve dans le mouvement de la draperie qui sans se compliquer encore n'est déjà plus froid. Mais elle pourrait dans son exécution être antérieure de quelques années à 1339.

La Vierge de marbre provenant de Saint-Denis. — « La même reine, Jeanne d'Évreux, veuve de Charles IV, donna encore une grande image de Nostre Dame de marbre blanc pour estre mise en sa chapelle qu'on a nommée pour cela Nostre-Dame la Blanche. » (Félibien.)

La reine Jeanne d'Évreux mourut le 4 mars 1370, mais la fondation de sa chapelle date de 1340.

Voici l'inscription qu'on y lisait :

« Madame la royne, Jehanne d'Évreux, compaigne du roy Charles que Dieu absoille, a donné céans ceste ymage et ainsi fait paindre et ordonné ceste chapelle, où elle a fondé une messe perpétuelle, qui chaque jour est chantée tantost après la messe que l'on dit aux pélerins ; l'an M.CCC et quarante, le jour de la mi-août. »

Vous pouvez examiner la figure à Saint-Germain-des-Prés. Elle a beaucoup d'analogie avec une Vierge de Langres et avec celle qui est photographiée dans Fichot.

La Vierge de Langres fut donnée par Philippe VI à Guy III de Baudet, évêque de Langres, vers 1337 (*Gazette archéologique*, 1885, p. 103). M. Palustre qui l'a publiée la suppose avec vraisemblance tirée de quelque atelier parisien.

A citer encore comme exemples du même art : la Vierge de Nanteuil-le-Haudoin, les figures du portail des libraires à Rouen (Les plis commencent à s'agiter), toute une innombrable série de Vierges en bois sculpté.

Dans ce premier courant sont encore englobés tous les arts industriels, comme nous l'avons vu pour les ivoires : ceux qui reçoivent l'impulsion au lieu de la donner.

Le second courant, sans différer beaucoup du premier comme direction générale, est cependant entraîné par une tendance divergente. La statuaire conserve son assiette générale, son apparence et sa silhouette d'ensemble. Mais le sentiment de la nature s'y fait sentir et intervient de plus en plus chaque jour. La draperie n'est pas d'abord modifiée. Elle s'affine seulement et paraît vouloir se

tourmenter suivant des lignes moins conventionnelles. Les têtes commencent à s'animer d'une expression individuelle.

Voici quelques œuvres appartenant à ce courant :

Philippe, comte d'Évreux et roi de Navarre, mort en Espagne le 16 septembre 1343. C'est un morceau du tombeau de ce prince qui était aux Jacobins de la rue Saint-Jacques. L'image de ce tombeau, où Philippe d'Évreux était représenté à côté de sa femme, nous a été transmise par plusieurs dessins de Gaignières. On lit au bas de ces dessins : « Tombeau dans lequel sont les cœurs de Philippe, roi de Navarre, comte d'Évreux, et de Jeanne de France, sa femme, qui est le troisième au milieu du chœur des Jacobins. Il est de marbre noir, les figures de marbre blanc, et autour est écrit : « Cy gist le cœur du roi Philippe, par la grâce de Dieu roy de Navarre et comte d'Évreux, lequel trespassa au siège devant... au royaume de Grenade, lequel il avait mis contre les mécréants de la foy, l'an 1343, le XVIe jour de septembre.

« Cy gist le cœur de Jeanne, par la grâce de Dieu reyne de Navarre, comtesse d'Évreux, fille de Louis, roi de France, ainsné fils du roy Philippe-le-Bel, laquelle trespassa à Conflans-les-Paris, l'an 1349 le VIe jour d'octobre, et a fait faire cette sépulture leur fille la reyne Blanche. »

Cette tête de Philippe d'Évreux, commandée rétrospectivement et exécutée peut-être sans documents bien précis est d'une assez médiocre facture. La sculpture est pleine de mollesse et les traits du personnage, au lieu d'être énergiquement arrêtés, sont flottants et indécis. Mais je crois y saisir l'intention de faire un portrait. Les traits n'ont rien d'idéal.

Jeanne de France, fille aînée de Louis X, mariée à Philippe, roi de Navarre et comte d'Évreux, eut deux tombeaux à Saint-Denis et aux Jacobins de Paris. Deux fragments du monument qu'elle partageait avec son mari dans l'église des Jacobins où reposaient leurs cœurs ont été conservés. Ils sont aujourd'hui au Musée du Louvre.

A Saint-Denis, son tombeau se trouvait placé en travers au pied de celui de son père Louis X. Elle mourut le 6 octobre 1349.

A Saint-Denis, Jeanne de France est représentée de petite taille. Le voile encadre exactement la face ; il couvre le front et le menton, comme dans la statue des Jacobins. Un bout de sceptre en mar

bre, resté dans la main droite, est creusé comme s'il avait dû recevoir un bâton de métal ; les points d'attache indiquent que ce sceptre était très long. D'autres clous et marques de scellement prouven aussi que la couronne et le cordon du manteau étaient en métal, sans doute en cuivre émaillé. Ces ornements devaient produire un excellent effet en se détachant sur le marbre blanc.

Guillaume de Chanac, évêque de Paris, mort en 1348. Belle statue en marbre du XIVe siècle, venant de l'abbaye Saint-Victor, cataloguée par Lenoir aux Petits Augustins, sous le n° 50 ; décrite et gravée dans le *Musée des Monuments français*, tome II, 2e édition, page 76, pl. 67. Gilles Corrozet, dans les *Antiquités de Paris*, édition de 1561, pl. 55, verso, en parle ainsi : « En la chapelle de l'enfermerie est l'effigie d'un patriarche d'Alexandrie, évêque de Paris, en albâtre blanc sur un tombeau de marbre noir... » Suit l'épitaphe.

Remarquer le réalisme ou si l'on veut le naturalisme de la figure. Les yeux fermés, particularité très rare. Pour montrer où aboutit le système, qui n'est encore ici qu'à ses débuts, pensez à la statue de Jeanne de Bourbon, exécutée avant 1380, et aux têtes de Jean II et de Charles VI. Ces monuments, sensiblement postérieurs et qui ne trouveraient pas leur place ici dans la série chronologique, vous aideront à mieux comprendre le principe nouveau qui se manifestait déjà vers le milieu du siècle. J'aurai beaucoup à insister sur ce courant à propos de l'art flamand.

Le troisième courant est celui qui poursuit l'expression avant tout, la recherche des effets forcés. C'est celui qui tourmente les draperies, qui accentue la physionomie, qui fait grimacer les figures pour leur communiquer le sentiment de la tragédie et ramener les statues de pierre à l'imitation des passions contemporaines. C'est l'école dramatique.

Le principe dont on distingue l'existence dans ce troisième courant est celui qui, en prédominant sur les autres, doit devenir l'inspirateur principal de l'école allemande. Voyez les figures d'une *Annonciation* dans une église du département de l'Aube. Contraction des visages, pose affectée. — Autres exemples à Saint-Denis dans les tombes, un peu plus tard vers 1370. Voyez ensuite le parement d'autel dit parement de la cathédrale de Narbonne : il avance un peu sur l'époque dont je parle ; d'après l'opinion courante, il se-

rait antérieur à 1380 puisqu'il aurait été donné par Charles V, dont il présente le portrait. En tout cas, il est bien du XIVe siècle. Eh bien ! je vous affirme que, si des parties isolées étaient présentées à un spécialiste, celui-ci pourrait les attribuer à Wolgemuth, à l'École de Souabe et d'Augsbourg. C'est le style à la fois réaliste, raisonné et conventionnellement ressenti de l'Allemagne. Voyez surtout la *Flagellation* et *Baiser de Judas* du parement d'autel de Narbonne. Ce sont bien là les types grimaçants qui deviendront ensuite familiers aux diverses écoles primitives de l'Allemagne au XVe siècle.

Voyez encore les sculptures de Javernaut. Les draperies commencent à se tourmenter. Les têtes sont déjà pincées, elles affectent des traits contournés. A l'expression de sérénité succède un air revêche, à la bouche pincée et prétentieuse. Statue de Vierge assise de la cathédrale de Sens, plis déjà tourmentés, datée de 1 334.

On pourrait peut-être encore signaler d'autres courants, cependant ceux-là suffisent à caractériser les tendances générales de l'art pendant le deuxième et le troisième quart du XIVe siècle. Ces trois courants d'ailleurs se combinent quelquefois entre eux ; c'est-à-dire que la même figure peut participer à la fois de deux ou de plusieurs courants. Mais par l'analyse on arrive bien vite à reconstituer les éléments simples.

Le premier courant encore dominant au milieu du XIVe siècle est destiné à disparaître avant les autres. Ce sont les deux autres qui constitueront l'art de l'avenir. Le premier courant est une sorte de survivance de l'art du XIIIe siècle. Les deux autres sont destinés à devenir les sources d'où sortira la dernière expression de la Renaissance, au commencement du XVIe siècle.

NEUVIÈME LEÇON

ÉTUDE DE QUELQUES CARACTÈRES NOUVEAUX DE LA STATUAIRE DU XIVe SIÈCLE

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, j'ai essayé de vous montrer quels furent, au moment de la dissolution des principes de la vieille école gothique, les divers éléments esthétiques qui se dégagèrent, qui s'isolèrent de l'ensemble et qui inspirèrent et influencèrent la sculpture du milieu du XIVe siècle. Je vous ai dit que, entre le règne de Charles IV dit le Bel et celui de Jean II ou même de Charles V, je croyais utile de distinguer trois courants principaux. Je vous ai défini le caractère de deux de ces courants. Dans le premier vous avez vu l'école de la tradition continuant les procédés de l'époque antérieure et reproduisant avec froideur et quelquefois avec mollesse des modèles d'une beauté idéale et conventionnelle, qui de jour en jour étaient de moins en moins compris par une société renouvelée. Dans le second courant je vous ai montré l'existence et l'activité prépondérante de certains principes nouveaux : la recherche de la vérité, l'étude de la nature, la traduction plastique de la forme humaine sans aucune interprétation idéaliste. Je me suis borné à vous signaler ce caractère tout particulier de l'art du

milieu du XIVe siècle, sans insister beaucoup, puisque le principe du réalisme ne fait que commencer et que j'aurai à revenir longuement sur lui quand il se sera développé. J'aurai également à m'appesantir sur ce point, c'est-à-dire sur le réalisme, à propos de l'art flamand.

Le troisième courant que j'ai indiqué, mercredi dernier, mais que je n'ai pas eu le temps d'analyser complètement, se distingue des autres par l'agitation et la contorsion des plis et des traits du visage. Je l'ai appelé l'école dramatique.

Le mouvement des plis, dans la statuaire, est un des diagnostics que nous devons le plus surveiller. Le XIVe siècle partit du calme et de la simplicité des draperies, qui caractérisaient le siècle précédent, pour arriver petit à petit à une manière qui fait ressembler les figures à un paquet de loques plus ou moins agitées par le vent.

On ne parvint pas du premier coup à ce résultat. Peut-être, pour expliquer ces modifications de la draperie, faut-il, à partir de 1340, faire entrer en ligne de compte un changement dans l'usage des étoffes et dans la coupe des vêtements. En effet, à partir du milieu du XIVe siècle, le costume des hommes, de long qu'il avait été jusque là, devint court, au moins pour les vêtements de dessous, les manteaux demeurant très amples. Le costume des rois, au lieu de continuer à être celui des grands seigneurs, devint tout particulier, se transforma en un costume d'apparat, d'étiquette de cour, dont Charles V paraît avoir réglementé l'usage, s'il ne l'a pas créé, et qu'en tout cas il imposa rétrospectivement peut-être aux statues des Valois qu'il fit exécuter. Le costume des femmes changea aussi. Un surcot largement échancré sur les hanches et taillé dans un drap épais et solide se substitua aux vêtements d'étoffes plus légères employés jusque là. Les conseils et les exemples que fournirent aux artistes ces modes nouvelles modifièrent peut-être le goût de la draperie surtout à partir de 1328.

Je dois vous citer ici un curieux tableau littéraire, tracé par un contemporain qui nous décrit à la fois le costume et les tendances morales et esthétiques de l'époque. Le texte est en latin dans les *Historiens de France*. J'emprunte à dom Félibien et à l'*Histoire de Saint-Denis* la traduction française et le commentaire : « L'un des deux religieux de Saint-Denys qui ont continué la chronique latine de Guillaume de Nangis, nous a laissé une peinture du règne de

Philippe VI d'autant plus curieuse qu'elle n'est point faite d'idée, mais tirée, pour ainsi parler, d'après l'original. Ce fut en ce temps-là, vers 1340, dit-il, que les François commençèrent à gaster la forme de leurs habits; ils les rendirent si courts, qu'ils leur couvroient à peine le haut des cuisses. La mode en fut introduite principalement par la noblesse qui commença aussi dès lors à porter de longues barbes. Cette mode ridicule fut d'abord rejettée des princes et raillée du peuple : toutefois elle ne laissa pas d'estre reçüe presque universellement. » Le fait de l'introduction du costume court vers cette époque est bien certain. En effet, les étrangers raillèrent les vaincus de Crécy (1346) à propos de leur costume. Les Anglais qui n'étaient pas vêtus à la mode parisienne accusaient notre noblesse d'avoir coupé les pans de ses habits pour fuir plus rapidement. La noblesse française n'avait pas besoin de répondre à cette injure : elle laissait la fleur de ses bataillons sur le champ de bataille et les Anglais avaient bien vu que le courage ne se mesure pas à la longueur. Pour subvenir aux frais de la guerre et aux autres charges, on publiait tous les jours de nouveaux impôts sous différents noms. « Le peuple en estoit surchargé. L'altération et le fréquent changement des monnoyes augmentèrent encore la misère et les plaintes publiques. Le clergé ne se trouvoit pas plus à son aise, estant obligé de fournir au roy une partie de ses revenus, selon qu'il plaisait au pape de l'ordonner. Ces prodigieuses sommes qu'on levait par tout le royaume, bien loin d'enrichir le prince, ne faisoient qu'augmenter ses besoins. Les financiers seuls profitaient de toutes ces exactions qui ruinoient le public et le peu qui en revenoit à la noblesse pour la récompense de ses services estoit aussitost consommé en jeux et en débauches. Les mœurs se corrompant, les maux s'accrurent de plus en plus. Une contagion générale dépeupla tellement les provinces qu'en plusieurs endroits, de vingt personnes à peine en restoit-il deux en vie. La contagion ayant cessé, on vit pour ainsi dire le monde *se renouveller* : Ce fut comme un *nouvel âge*; mais qui ne valut pas mieux que le précédent. »

Ce texte du religieux de Saint-Denis est très important à relever. Il confirme ce que je vous ai déjà dit de l'influence des conditions économiques et politiques sur l'art des Valois. Enfin, il me servira

plus tard à vous expliquer la profonde scission, la solution de continuité, qui, à un moment donné, apparaît entre deux époques voisines du XIVe siècle. Nous verrons, dans les produits de la sculpture, le contre-coup de cet avènement d'un nouvel âge, comme l'appelle le religieux de Saint-Denis.

Les grands artistes du premier quart ou de la première moitié du XIVe siècle surent donner par la multiplicité des plis et par la largeur de la draperie un bel air de majesté à leurs figures. Témoin la Vierge de vermeil offerte à Saint-Denis par la veuve de Charles le Bel. Mais il faut reconnaître que ce grand style n'est pas commun. Ce qui domine dans le traitement des draperies c'est le manque d'ensemble, la recherche des effets isolés, étudiés d'abord d'après nature et reproduits ensuite d'après une sorte de poncif dans un nombre considérable de cas.

Je ne veux pas insister aujourd'hui sur ce symptôme des plis déchiquetés. J'aurai à m'y appesantir plus tard pour vous donner une idée d'ensemble de ce trait particulier qui futun des caractères principaux de l'art à la fin du XIVe siècle, et qui s'imposa dans toutes les écoles française, flamande, allemande et italienne. Cette manière de draper devint à un moment donné, — sous le règne de Charles VI, — un goût universel en Europe. J'ajourne cette longue démonstration. Mais, pour compléter mon tableau chronologique, je dois vous annoncer dès maintenant que ce goût se manifesta déjà chez nous d'une façon très appréciable avant même le milieu du XIVe siècle. Une vierge en marbre de la cathédrale de Sens nous le prouve. Nous verrons l'application du même style aux statues du contrefort de la cathédrale d'Amiens qui datent de 1375.

Examinons donc la vierge assise, en marbre, de la cathédrale de Sens. Elle fut donnée à l'église par Emmannel de Janua (de Jaulnes, dit Millin), chanoine senonais, qui, en 1334, la fit placer près de l'endroit où elle est aujourd'hui. C'est du moins l'opinion actuellement accréditée et que je n'ai pas de raison de suspecter (Voyez Tarbé, *Description de la cathédrale de Sens*. Voyez Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, planche 1, p. 84 du texte). Les plis de cette figure sont tourmentés. Quelques-uns d'entre eux sont profondément creusés afin de donner beaucoup de couleur à la draperie. C'est le système, c'est l'artifice qui sera plus tard employé par

l'Italie, au xve et au xvie siècle, et dont Michel-Ange a laissé le plus illustre exemple dans sa fameuse statue de Moïse. Mais dans la figure de Sens, datant de 1334, les plis du bas de la robe et du manteau ne sont pas seulement isolés les uns des autres par un profond sillon. Ils sont encore groupés de manière à former une gerbe ou un bouquet, ou, si l'on veut, un paquet de dentelures, présentant une silhouette déchiquetée et pleine d'accidents.

Nous retrouvons le même système de plis employé dans le *Couronnement de la Vierge* du portail de la Calende à la cathédrale de Rouen. Ce portail est un monument attribué indiscutablement au xive siècle et d'une période qui n'est point tardive.

D'ailleurs nous avons sous la main une preuve bien plus décisive. C'est l'admirable *Assomption* du chevet de la cathédrale de Paris, sculpture qui date certainement des premières années du xive siècle (Didron, *Annales archéologiques*, tome XII, p. 300). La manière, dans la disposition des plis, n'est pas équivoque. C'est un système de plis disposés en paquets. Regardez les anges agenouillés ; surtout celui du côté droit.

Ce besoin d'agitation et de contorsions s'étendit de la figure humaine à la sculpture d'ornement. Au lieu de copier les plantes d'une structure simple et d'une élégance sobre comme l'avaient fait les gothiques du xiiie siècle, les artistes du xive siècle créèrent une flore ornementale d'une silhouette agitée.

Voilà, Messieurs, ce que vous avez à noter comme diagnostics à propos de la disposition du costume, du style des draperies et de l'esprit de l'ornement. Mais les préoccupations qui dominent dans ce troisième courant d'art s'étendent aux traits du visage. Je vous ai expliqué, à propos du parement d'autel de Narbonne, que cette recherche spéciale de l'expression réelle, mais bientôt exagérée, forcée et alambiquée, allait devenir le principe inspirateur de l'école allemande. Essayons d'analyser les effets de cette contraction nerveuse, de cet effort, de cette recherche dans les traits qui, sans être toujours outrée, est bien souvent apparente, même quand elle vise à se dissimuler.

Il faut admettre que dans la deuxième moitié du xive siècle se répandirent parmi la société aristocratique certaines tournures, certains airs de tête à la mode dont la statuaire contemporaine s'ins-

pira et dont voici les principaux caractères. Poursuite d'une expression fine et réfléchie. — Apparence maussade, revêche ou insolente. — Bouche pincée.

C'est là un fait qui se reproduit continuellement à travers les âges que la propension qu'ont les hommes à se rapprocher dans leurs physionomies d'un type réel et défini s'imposant par les raisons les plus diverses à leur attention, type copié très souvent d'une manière inconsciente. C'est ainsi que, sous Louis XIII et sous Louis XIV, tous les courtisans ressemblent au roi de France ou que, plus récemment, sous le second empire, tous les officiers ressemblaient à l'empereur. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, tome 8, p. 267, avait bien compris ce sentiment.

« Déjà, vers la fin du XIIIe siècle, on commence à sentir en France l'influence de cette divinité qu'on appelle la *mode*, divinité aussi cruelle pour la veille qu'elle est indulgente pour le moment présent. C'est alors qu'on voit tous les artistes, au même moment, adopter dans la statuaire non seulement les vêtements du jour, mais certains caractères physiques qui sont regardés comme se rapprochant de la perfection. On ne saurait se dissimuler que l'empire de la mode est tel qu'il influe jusqu'à un certain point sur le physique. Les traits, le port, jusqu'aux formes du corps, s'arrangent pour sortir d'un moule commun, admis comme étant la suprême élégance. Cela n'est pas né d'hier ; les Grecs, eux-mêmes, sacrifièrent à cette déesse changeante. »

Cet esprit, cette tendance existèrent certainement au XIVe siècle. A Saint-Denis, sur les tombeaux, nous voyons apparaître dans sa plénitude l'expression dont je vous ai parlé, à partir des statues de Jeanne de France, fille de Philippe VI, et de Blanche de France fille de Charles IV. Ce caractère se développe d'une manière toute particulière après 1370 environ. Mais il existait longtemps auparavant. Voyez en effet cette vierge de Sens que je viens de faire passer sous vos yeux à propos des plis. Cette figure-là ne sourit plus et n'est plus avenante comme elle l'aurait été, si elle eût daté de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. Elle n'est pas trop revêche sans doute, car on a voulu la faire belle et la rendre aimable. Mais elle est froide : c'est la tête guindée d'une grande dame un peu hautaine ou tout au moins indifférente.

Je me transporte un peu plus loin dans l'ordre chronologique mais toujours dans le même courant. Étudiez la tête de femme que voici : C'est un moulage d'après un marbre donné à l'Union Centrale des arts décoratifs par M. Maciet. Cette pièce est un peu postérieure. Mais je n'ai pas sous la main le moulage de la Vierge de Sens.

N'oubliez pas que notre classification, dont je maintiens l'exactitude, ne doit pas cependant être appliquée avec une rigueur mathématique et que les courants divers que j'ai analysés séparément se mélangent quelquefois dans une même œuvre d'art. C'est à vous de reconstituer les éléments simples et d'apprécier leur valeur et leur importance proportionnelle dans toute combinaison.

Les sculptures funéraires étant une de nos principales sources d'informations, je dois continuer de vous indiquer quelles furent les apparences des tombeaux au milieu du XIVe siècle, pendant la période d'incubation de l'école nouvelle. Les figures importantes continuent d'être taillées dans le marbre blanc et à être posées sur des socles de marbre noir. Je dis : les figures continuent d'être taillées tout entières dans le marbre blanc. L'usage de deux marbres dure depuis le commencement du siècle. Et cela se perpétue encore pendant près de deux cents ans pour durer même jusqu'à nos jours. Les exemples abondent à Saint-Denis. Au-dessus de la tête du *gisant* se dressait un petit dais richement découpé, posé à plat et comme s'il devait être vu verticalement. Un animal, lion ou chien, est toujours accroupi aux pieds du mort. Les faces du sarcophage sont décorées de statuettes se détachant généralement sur un fond coloré. Ces statuettes ont disparu dans la plupart des cas en France et nous les retrouvons isolées et dispersées aujourd'hui dans les musées et dans les collections particulières. Mais on en voit encore à certaines sculptures de l'église de Westminster à Londres, et les descriptions anciennes des tombeaux français nous prouvent leur existence. Nous lisons par exemple dans l'*Histoire de saint Denis* de Dom Félibien : — tombeaux de la chapelle de saint Hippolyte. — « On voit dans cette chapelle un tombeau de marbre noir sur lequel sont deux figures en marbre blanc, dont l'une représente la *reine Blanche* († 1378), seconde femme du roi *Philippe de Valois*, et l'autre

Jeanne de France sa fille († 1398). Le tombeau est décoré tout autour de quantité de petites figures d'albâtre. »

Les tombeaux de marbre reçurent quelquefois à cette époque des adjonctions de métal comme des couronnes et des sceptres. — A ce sujet, voyez Guilhermy, *Monographie de saint Denis* et rappelez-vous ce que je vous ai dit du tombeau décoré de pièces d'orfèvrerie de Jeanne de France, morte en 1349, mariée à Philippe roi de Navarre et comte d'Evreux, fille aînée de Louis X le Hutin.

Je vous disais, mercredi dernier, que la période d'histoire que j'avais à retracer devant vous était une époque de décadence relative, parce que l'art traversait en ce moment une crise qui précédait sa rénovation. Cependant il ne faut pas trop mépriser ni trop dédaigner l'École de sculpture française, sous les derniers Capétiens directs et sous les premiers princes de la maison de Valois. Tous les germes d'où sortira la grande école de Charles V et de Charles VI sont éclos déjà et au fur et à mesure que nous vous exposerons les développements de cette école vous reconnaîtrez ce qu'elle doit à la période de tâtonnements qui l'a précédée. Ne vous lassez donc pas d'analyser, comme je vous y invite, les œuvres de sculpture qui virent le jour de 1325 à 1350. Souvent les œuvres ne sont pas sans réelle beauté et elles sont toujours pleines de promesses.

ONZIÈME LEÇON[1]

LE RÉALISME

MESSIEURS,

Je ne me repens pas d'avoir interrompu l'ordre logique de nos travaux pour aller faire avec vous au Trocadéro l'excursion de mercredi dernier. Quelques notions générales et très sommaires sur les époques qui ont précédé celle que l'on étudie plus spécialement ne sont jamais inutiles. Vous avez pu admirer les séries de sculptures du XIIe et du XIIIe siècles. Ce sont celles qui sont le mieux représentées au Trocadéro.

Je regrette vivement que le temps m'ait manqué pour examiner en détail les rares monuments du XIVe siècle qui sont parvenus à entrer au musée de sculpture comparée. J'aurais voulu les analyser sur place avec vous. J'aurais voulu surtout dresser devant vous la liste de toutes les sculptures importantes qui nous manquent et qu'il serait si désirable de voir classer au Trocadéro, pour que l'enchaînement des transformations successives de l'art ne fût pas interrompu.

Les monuments des quarante premières années du XIVe siècle sont représentés à la vérité par quelques spécimens très heureusement choisis. Pour toute la partie de l'art qui est restée en communion d'idées avec le XIIIe siècle, le Trocadéro est assez bien fourni. Le XIIIe siècle a des amis désormais et les portes de presque tous les

1. La dixième leçon eut lieu au Trocadéro.

musées lui sont ouvertes, ainsi qu'à tous les monuments qui rappellent encore par leur style l'art longtemps proscrit, méconnu et aujourd'hui réhabilité. Mais les monuments des soixante dernières années du XIVe siècle ont été presque systématiquement exclus. Sans doute, nous remarquons la statue de Guillaume Chanac, évêque de Paris (1350-1360), celle de Charles V (1364), celle de Philippe VI du musée du Louvre (même époque), les statues du contrefort de la cathédrale d'Amiens (1375). Mais cela peut-il suffire quand il s'agit de retracer l'image de la grande crise qui décida du sort de l'art moderne ? De 1340 à 1400 et plus particulièrement sous le règne de Charles V, s'accomplit l'immense évolution qui transforma définitivement les principes de l'art.

C'est à ce moment que commence véritablement la Renaissance. C'est à ce moment que les principes dont elle sortira se produisent et s'affirment d'une manière évidente et bien caractérisée.

Eh bien ! il me semble qu'une époque aussi intéressante devrait être mieux représentée dans un musée qui a la prétention d'être un musée historique. Notre honneur et notre amour-propre national sont en jeu. Je vous affirme aujourd'hui et je vous démontrerai bientôt qu'à partir du milieu du XIVe siècle, la France du Nord, inspirée par l'école des Flandres, avait inauguré un art nouveau, un art sur lequel l'Europe vivra pendant plus de deux cents ans, un art sur lequel l'Italie, plus heureuse, plus habile, mieux conseillée, saura mettre le sceau définitif, mais dont le brevet d'invention nous appartient et que nous avons ouvertement pratiqué, de concert avec la Flandre et l'Allemagne, plus de quarante ans avant l'Italie. En effet, quand on approfondit l'étude de chaque branche du travail artiste, c'est ce qu'on trouve à peu près partout pour caractériser le coefficient apporté par l'Italie à l'œuvre commune de l'humanité. L'Italie invente moins qu'elle ne perfectionne. L'histoire de la sculpture sincèrement et scientifiquement étudiée confirmera les conclusions dictées déjà par l'histoire de la gravure et par l'histoire de l'imprimerie.

Tous les arts de la Renaissance furent conduits par l'Italie au plus haut degré de leur épanouissement, au point le plus éminent de leurs tendances originelles. Cela est incontestable. Ne vous méprenez pas sur mes intentions : je suis, je le répète, un admirateur con-

vaincu de la supériorité définitive de l'œuvre italienne. Mais ces arts si brillamment interprétés par l'Italie, ces principes si noblement développés n'ont pas été *tous* inventés ni créés par elle. Il doit suffire à l'Italie d'avoir été à juste titre pendant la Renaissance la fille préférée et privilégiée de la civilisation européenne. Elle n'en fut pas la fille aînée.

Ces conclusions, Messieurs, seraient certainement les vôtres si nous pouvions accumuler sous vos yeux de nombreux témoignages pour confirmer ceux que vous avez recueillis dans votre promenade au Trocadéro. Quand pourrai-je vous montrer d'une façon saisissante ce que notre art transformé produisait déjà dans la seconde moitié du XIVe siècle, longtemps avant le réveil de l'Italie et avant son entrée dans la lice? C'est sans doute quelque chose de probant que les statues de Guillaume de Chanac, de Philippe VI, de Charles V, de Jean de Dormans; c'est quelque chose de bien démonstratif que les statues du contrefort d'Amiens. Mais je voudrais vous communiquer la conviction qui m'anime en vous faisant étudier de très nombreuses sculptures de cette époque.

Hélas! il n'existe pas de moulages, pas même de photographies de la plupart de ces monuments. Ils ne sont pas même tous dédaignés consciemment. Ils sont la plupart inconnus. Il y en a pourtant à Beauvais, à Amiens, à Arras, à Douai, à Dijon, à Poitiers. Je vous en parlerai certainement en détail. Mais combien vous serait plus profitable la vue de tous ces objets!

Soyez assez bons, Messieurs, pour me croire sur parole et, à vos moments perdus, pour aller voir sur place tous ces monuments au fur et à mesure que je vous les signalerai. Vous pouvez m'aider ainsi à triompher d'une fin de non-recevoir presque absolue, qui m'est opposée par l'opinion publique, laquelle s'impose à l'opinion officielle et administrative. Il est classique aujourd'hui de penser que hors du XIIIe siècle il n'y a pas de salut. Le XIIIe siècle a ses gardes du corps, je dirai même ses mamelucks, qui refusent d'examiner et qui proscrivent tout ce qui ne rentre pas dans le grand sentiment idéaliste de l'École gothique. Le XIVe siècle, profondément inconnu, est proscrit comme l'était autrefois l'art gothique de la première période; il est proscrit par ceux-là mêmes qui se plaignaient de l'ostracisme imposé par les admirateurs exclusifs et passionnés de

l'art grec. Ils ne savent pas, tous ces raisonneurs *à priori*, tous ces honorables esthéticiens en chambre, le mal qu'ils font à notre pays en nous empêchant de lui montrer les œuvres remarquables produites par la France du Nord, au moment psychologique de la transformation de toutes les écoles d'art de l'Europe.

Qu'il serait glorieux pour nous Français de prouver par exemple que trente ans avant Ghiberti, Pisanello, Donatello, avant l'éclosion de la grande génération de la Renaissance italienne, nous comptions en France des artistes non seulement supérieurs à leurs contemporains d'au delà des monts, mais capables de servir de modèles à l'art italien du prochain avenir. En effet, c'est en France, en Flandre et en Bourgogne, qu'il faut chercher les vrais précurseurs des plus grands maîtres du xve siècle, dans la période italienne de la Renaissance.

Je vous ferai voir dans une de nos prochaines leçons, en analysant les premiers travaux de Ghiberti, de Donatello ainsi que les dessins de Pisanello et de son école, tout ce qui, dans l'œuvre de ces maîtres, relève des écoles antérieures, des écoles dites encore gothiques, et parmi lesquelles l'école franco-flamande tient incontestablement le premier rang.

Après la longue interruption des vacances de Pâques, il me faut rappeler à votre mémoire le point où nous en sommes arrivés dans l'histoire du développement de l'art au xive siècle. Je vous ai exposé la succession des faits à partir des premières années du siècle. D'abord nous avons constaté que l'art du siècle précédent se continuait, légèrement modifié. Puis nous avons vu la source se tarir et de nouveaux courants s'établir dans les directions nouvelles. Je vous ai défini ces différents courants, j'en ai analysé les tendances, je vous ai dépeint les caractères dramatiques de l'art renouvelé, l'abandon de la simplicité, la complication des plis. J'insisterai aujourd'hui sur le caractère principal de l'art dans la seconde moitié du xive siècle, sur le principe qui marque le point de séparation des deux écoles : sur le naturalisme.

Je procède comme d'habitude, je vous mets tout de suite en contact avec les monuments.

Vous éprouverez à ce contact un premier sentiment d'inquiétude comme j'en ai éprouvé un moi-même, le jour où les écailles me

sont tombées des yeux. Je désire que vous passiez par les mêmes phases d'étonnement sincère, d'étonnement perçu directement et personnellement. On retient mieux une vérité quand on a été obligé de se la prouver à soi-même. Acceptez donc tout d'abord avec réserve, avec un secret scepticisme, si vous voulez, les affirmations que je vais produire devant vous. Votre muette protestation, gage de votre sincérité, ne sera pas de longue durée. Vous vous rendrez bientôt à l'évidence. Il y a quelques années j'aurais fait comme vous. Trompé par les doctrines insuffisantes reçues de mes prédécesseurs, j'aurais douté d'un enseignement qu'aujourd'hui je ne crains pas de professer très haut.

On m'avait dit et j'aurais été prêt à répéter que tout l'art du XIVe siècle n'était qu'un art de décadence, la longue dissolution, la lente décomposition de l'art du siècle précédent. Que cet état se prolongeait chez nous et dans toute l'Europe jusqu'à l'aurore du XVe siècle, jusqu'au moment où l'Italie jetait les premières bases de l'art de la Renaissance.

Je croyais tout cela, et voilà qu'un beau jour, quand je viens appliquer mes principes de critique, je me trouve en présence de monuments incontestablement français, datés de la manière la plus indiscutable et émanant d'auteurs dont les noms pour la plupart nous étaient connus. Cette apparition démentait et contredisait toutes nos croyances. Je constatai alors avec stupéfaction que ces monuments ne peuvent pas rentrer dans cette classification qu'on m'avait enseignée. A la place des produits d'une école vieillie et épuisée, je reconnaissais au contraire les symptômes d'une école renouvelée, jeune, hardie, vigoureuse, exclusivement naturaliste. J'avais trouvé la clef d'un problème, qui maintenant est résolu et dont la solution sera profitable à l'histoire de l'art. Le système d'art qu'on supposait n'avoir apparu qu'au commencement du XVe siècle et après l'initiative de l'Italie, était notoirement exploité en France dès le milieu du XIVe siècle.....

DOUZIÈME LEÇON

QUELQUES MONUMENTS

DE L'ART RÉALISTE DU XIVe SIÈCLE

MESSIEURS,

Dans l'histoire des évolutions de l'art moderne que j'ai pour mission et pour programme de vous retracer, nous touchons, depuis notre dernière réunion, à un moment solennel entre tous, à un point de fait exceptionnellement capital, sur lequel j'ai besoin, vous le comprendrez, d'insister tout particulièrement. Il s'agit de vous faire complètement et définitivement trancher le nœud d'une question trop longtemps insoluble. Je laisse donc encore aujourd'hui sous vos yeux les pièces qui m'ont servi à vous démontrer l'existence d'une modification subite et radicale survenue dans la marche des idées au milieu du XIVe siècle.

Je vais procéder de nouveau à l'appel nominal des témoins, témoins sincères et éloquents, auxquels nous devons déjà tant de révélations et qui sont loin de nous avoir dit tout ce qu'ils savent.

Guillaume Chanac, évêque de Paris, † en 1348. Statue provenant de l'abbaye de Saint-Victor. J'ai établi dans un livre l'origine de cette figure; j'ai publié l'épitaphe du tombeau. C'est presque du *Donatello anticipé*. — Philippe VI, de Saint-Denis, exécuté par André Beauneveu, en 1364, sur pièces à l'appui. A Saint-

Denis. Voyez Fichot. — Philippe VI venant des Jacobins. Pas de texte, mais identité dans le travail. La figure est au musée du Louvre, je l'ai longuement commentée. — Charles V. Tombeau de saint Denis, par André Beauneueu en 1367. Sur pièces justificatives. Moulage. — Charles V. Statue du portail des Célestins. Je n'en ai pas de moulage. Avant 1380. Gravé dans Fichot. — Jeanne de Bourbon. Statue du portail des Célestins avant 1380 et probablement avant 1377. — Duguesclin. Type de réalisme. C'est la figure de Duguesclin à Saint-Denis. Œuvre de Thomas Privé et de Robert Loisel, exécutée à partir de 1390, terminée en 1397. Elle est dans le Recueil de photographies de Fichot. Il en existe une autre au Puy en Velay.

Enfin, statues de Charles VI et d'Isabeau de Bavière, exécutées avant et vers 1429, mais absolument dans la manière de celles de Charles V, de Jean II et de Philippe VI. Il nous suffirait de regarder ces sculptures pour affirmer qu'à ce moment le moulage d'après nature était pratiqué. Ce n'est pas une gratuite affirmation. Le moulage a été connu et pratiqué en France au XIVe siècle, notamment aux obsèques de Philippe VI en 1350. Le bon Vasari voudrait nous faire croire que ce fut Verrocchio qui, plus d'un siècle plus tard, dans la seconde moitié du XVe siècle, pratiqua pour la première fois le moulage d'après nature.

Sans doute Verrocchio et les Italiens du XVe siècle usèrent beaucoup du moulage, et l'habitude s'introduisit à Florence de conserver dans les familles, à l'aide d'un estampage, la physionomie des personnes que l'on avait aimées. Mais notre Renaissance à nous avait connu, plus de cent ans avant, ce procédé.

Remarquez que c'est le premier peintre en titre d'office qui moule le corps du roi. — L'étiquette se conservera jusqu'au XVIe siècle.

Cathédrale d'Amiens. — Chapelle absidale. Tombeau portant une inscription moderne ainsi conçue : Messire Thomas de Savoie, chanoine d'Amiens, mort en décembre 1335. Méfiez-vous de la date si vous voulez l'attribuer à l'exécution de la sculpture. Le costume du personnage représenté est le costume du temps de Jean II et de Charles V. Bliaut ou robe à pèlerine.

Méfions-nous de la série de petits pleureurs qui entourent le tombeau. Malgré leur parfaite exécution et même leur style assez correct, ils m'inquiètent. Ils sont trop intacts et trop propres.

La statue principale en tout cas n'a pas été refaite. La robe de dessous est serrée aux manches par un grand nombre de boutons très rapprochés. Mains repeintes, mais qu'on doit croire anciennes, car elles sont très réalistes. Elles le seraient moins si elles avaient été refaites. Longs cheveux avec mèche sur le devant. C'est la coiffure encore à la mode sous Philippe VI, Jean II et Charles V.

Musée de Douai. N° 830. — Figure en marbre noir. C'est une statue du temps de Charles V ou de Jean II. Le bliaut a les petits revers à la cagoule. Le personnage porte le petit serre-tête ou le béguin qu'on voit à Jean II et à Charles V. C'est une figure curieuse qui mériterait d'être moulée ou tout au moins photographiée; type de 1365 environ : elle est dans le genre des statues de Philippe VI, de Jean II et de Charles V. Tête naturaliste : plis sobres. Le catalogue du musée de Douai la donne à l'année 1319 et se trompe certainement. C'est bien le costume du temps de Charles V ou de 1350 au plus tôt. Souliers découverts avec attache légère très mince. Voir les dessins de *Gaignières* du temps de Charles V au cabinet des Estampes; je répète en insistant : tête très vraie, très naturaliste. — La statue est légèrement endommagée. C'est néanmoins une pièce très curieuse. Que je voudrais pouvoir vous montrer des photographies ou des moulages de tous ces monuments! En voici du moins quelques-uns. Regardez-les. C'est bien une école nouvelle qui surgit avec des caractères inattendus et qu'on a, bien à tort, regardée comme une continuation, comme une dégénérescence de l'école précédente.

Parlant de Jean II, M. de Guilhermy a dit dans la *Monographie de Saint-Denis* : « Les traits sont épais, lourds, dépourvus d'expression. Les sculptures de ce temps ne soutiennent pas la comparaison avec celles qui représentent les prédécesseurs de saint Louis. Il n'y a même pas de progrès dans l'exécution matérielle. »

Sans doute les figures du temps de saint Louis sont plus nobles, plus idéales. Nous le savons bien. Mais il ne faut pas comparer ces sculptures aux œuvres d'un passé avec lequel elles ont voulu rompre. Il faut les regarder comme un point de départ et les comparer aux œuvres de l'avenir. Il serait injuste et absurde, n'est-ce pas, de comparer l'école hollandaise du XVIIe siècle aux primitifs italiens du XVe. Ce serait une double iniquité également préjudiciable

aux deux parties. Le point de vue esthétique, absolu et unique, est toujours un mauvais conseiller. Condamné, quand on veut le faire rentrer dans le cercle de l'art gothique primitif et le juger d'après les règles et les principes de cet art, l'art du XIVe siècle sera au contraire réhabilité, si nous sommes assez clairvoyants pour comprendre sa signification et son langage et pour le rattacher à l'école qu'il inaugure d'une manière éclatante.

De même qu'à propos de Jean II, voyez à propos de Jeanne de Bourbon, l'esthétique de l'école nouvelle. La reine est morte à 40 ans, en 1377. C'était une femme intelligente, adorée du roi Charles V, d'une bonté proverbiale. Elle n'est pas embellie, au contraire elle est vieillie en quelque sorte. Ce sont les côtés de bonhomie et de vulgarité que le sculpteur a mis en avant. Quelle opposition avec l'art du XIIIe siècle ! Mais quelle préface à l'art du XVe !

L'auteur des deux statues des Célestins est encore inconnu. C'était certainement un artiste appartenant à ce groupe de maîtres célèbres employés par Charles V et parmi lesquels, à côté de Jean de Saint-Romain, le sculpteur de la *Vis* du Louvre, se comptaient tant de Flamands.

Si l'auteur nous est inconnu, il y a déjà longtemps que l'œuvre est célèbre. Elle a été vantée par Christine de Pisan qui nous parle précisément de cette statue de Jeanne de Bourbon : « En effect que notre roi Charles fut sage artiste, se démontra vray architecteur, deviseur certain et prudent ordeneur, lorsque les belles fondations fist faire en maintes places, notables édifices beaulx et nobles, tant d'églises comme de chasteauls et autres bastiments, à Paris et ailleurs; si comme assez près de son hostel de Saint Paul, l'église tant belle et notable des Célestins, si comme on la peut véoir, couverte d'ardoise, et si belle, et la porte de celle église a la sculpture de son ymage et de la royne s'espouse, moult proprement faite ». Comprend-on que le Trocadéro n'ait pas encore ces deux figures !

L'école de sculpture à laquelle appartiennent toutes ces têtes n'a pas été universelle : elle fut toutefois très répandue dans la France du Nord. Vous pourrez étudier à Saint-Denis, au Trocadéro, et dans le volume des photographies de M. Fichot, le carac-

tère des plis. Ces plis sont sages et contrastent avec la multiplicité des plis que nous vous avons déjà signalée dans une figure de Sens datant de 1334, — multiplicité des plis étudiés sur nature que nous retrouverons à la fin du siècle; multiplicité des plis dont nous constaterons l'existence dans les miniatures attribuées au même André Beauneveu.

Sans doute, par leur caractère réaliste, ces monuments inaugurent une façon nouvelle dans l'interprétation de la nature, dont je ne vous avais montré que de timides essais antérieurs. Mais ils se rattachent sans solution de continuité à tout l'art postérieur. Depuis cette manifestation définitive, le développement de notre école est régulier logique, ininterrompu, jusqu'à la période la plus accentuée de la Renaissance.

Le XIVe siècle est en quelque sorte une vaste chaudière dans laquelle bouillonnent tous les éléments qui doivent constituer la Renaissance et où notre art national, comme le vieil Eson, allait reprendre vie ; c'est un creuset dans lequel s'affinent et se combinent les alliages qui composeront bientôt le pur métal de l'art du XVe siècle. Depuis que le monde n'est plus romain, deux arts ont seuls régné en Occident. Le premier est celui qui, parti des débuts de l'art roman, à la fin du XIe et au commencement du XIIe siècle, a trouvé son expression la plus élevée dans la seconde moitié du XIIIe siècle et dans les premières années du XIVe.

Le second est celui dont j'ai entrepris de vous démontrer les origines : son mouvement en avant commence pendant la seconde moitié du XIVe siècle dans la France du Nord, et avec une grande intensité. Il parviendra à son point culminant au XVe siècle et au commencement du XVIe. L'un est l'art du moyen âge; l'autre, celui de la Renaissance. Depuis, il n'y a pas eu dans l'Europe occidentale d'autre art original et personnel que ces deux arts-là.

TREIZIÈME LEÇON

GROUPEMENT DE QUELQUES STATUES

AU REGARD STRABIQUE

MESSIEURS,

Je laisse encore sous vos yeux la série des sculptures dont je vous ai parlé dans notre dernière réunion. Je désire que l'expression de cet art s'impose à votre mémoire parce qu'il sert à marquer le point de départ de la période qu'on est convenu d'appeler l'époque de la Renaissance.

Si l'observation consciencieuse et raisonnée de l'art de cette époque avait été pratiquée plus tôt, la pénible démonstration que je tente aujourd'hui ne serait pas nécessaire. Le seul savant qui l'ait interrogé avec intelligence est Guilhermy, et il n'a pas compris parce qu'il s'est placé à un faux point de vue.

Je développerai d'abord ce que j'appelle le côté illettré de ma démonstration.

La porte ici est ouverte à tout le monde. La présence des illettrés ne serait pas déplacée à certains cours de l'école du Louvre et ne leur serait pas inutile. Je pose en principe qu'il n'est pas nécessaire de savoir lire et écrire pour être ou devenir un connaisseur en fait d'objets d'art. Je pourrais en citer de nombreux exemples.

En parlant devant un auditoire aussi choisi que celui auquel je m'adresse, j'ai, en quelque sorte, à m'excuser de faire aussi bon

marché de la culture littéraire. Mais je dois cependant à la vérité de déclarer que, si la culture littéraire est un précieux auxiliaire dans l'étude des arts, cette culture ne saurait se substituer à la pratique intime et directe des monuments. Voilà ce que tous les professeurs d'esthétique et d'histoire de l'art doivent avoir le courage et la loyauté de proclamer. Ne nous faisons pas d'illusions. La littérature ne peut pas tout remplacer et l'éducation littéraire la plus brillante et la plus raffinée ne peut jamais dispenser, dans les choses qui nous occupent, d'un apprentissage technique. Après tout, pour comprendre un objet d'art, il suffit d'être artiste par la main ou seulement par l'esprit ; il suffit de réfléchir, de comparer, en un mot de savoir regarder, voir et analyser.

C'est cette éducation de l'œil que je fais passer avant tout et c'est le procédé à l'aide duquel il est désirable de voir renouveler l'enseignement de l'histoire de l'art dans notre pays.....

Examinons une nouvelle série de monuments à peu près contemporains de ceux que je vous ai montrés et qui appartiennent presque tous à la seconde moitié du XIVe siècle.

Mais d'abord je veux ignorer même ce détail. Que cette série nous serve à expliquer comment on doit procéder d'après la méthode que je crois la bonne méthode. Considérez plus particulièrement, dans les œuvres de cette série, le dessin des yeux. Pour grouper ainsi, il suffit de voir et d'avoir l'esprit classificateur. Un aveugle pourrait lui-même faire ce classement par le toucher.

1° Philippe comte d'Évreux et roi de Navarre. On lit dans le Recueil de Gaignières et au bas d'un dessin représentant le monument de Philippe : « Tombeau dans lequel sont les cœurs de Philippe, roi de Navarre, comte d'Évreux, et de Jeanne de France, sa femme, qui est le troisième au milieu du chœur des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il est de marbre noir, les figures de marbre blanc, et autour est écrit..... Je vous ai déjà cité cette épitaphe.

Le tombeau fut érigé par sa fille, vraisemblablement entre les années 1350 à 1360.

2° Blanche d'Évreux-Navarre, reine de France. Blanche épousa en 1349 Philippe de Valois, dont elle fut la seconde femme. Elle mourut à Neauphle-le-Château en 1398 et fut enterrée à Saint-Denis.

Peut-être se fit-elle faire un tombeau en même temps que ceux de ses père et mère, quand elle fut devenue veuve. Identité dans le travail.

3° Marie d'Espagne, comtesse d'Etampes puis d'Alençon. Fille de Ferdinand d'Espagne dit de *la Cerda*, elle fut mariée en 1335 à Charles d'Evreux, comte d'Etampes, et en 1336 à Charles de Valois, comte d'Alençon. Elle mourut en 1389. Son second mari, Charles de Valois, fut tué à Crécy en 1346. Le tombeau a été nécessairement exécuté de 1346 à 1389. La statue de son mari a l'air peut-être un peu plus ancienne : je vous l'ai déjà montrée mais je n'insiste pas.

4° Autre Statue de Jeanne de Bourbon † 1377. Statue de marbre placée au-dessus de ses entrailles dans l'église des Célestins. La statue qui fut faite par Beauneveu a disparu. Les figures placées sur les entrailles des princes sont représentées portant un sac ou paquet. Celles qui surmontent le cœur du personnage sont représentées souvent tenant leur cœur dans la main. Exemple : Charles d'Anjou, frère de saint Louis, à Saint-Denis.

5° Jean de Dormans, chanoine de Paris. Ce personnage fut chanoine de Paris et de Chartres et chancelier de l'église de Beauvais. Il mourut à Sens en 1380. Le collège de Beauvais fut fondé en 1370. La statue est au musée du Louvre.

6° Statue identique du frère de Jean Dormans nommé Renaud, mort en 1386, même style, même caractère. La statue est seulement un peu moins belle.

7° Léon V de Lusignan, roi d'Arménie, venant des Célestins. Léon de Lusignan, dernier roi de la petite Arménie, après avoir perdu ses États, vint en France en 1378 et mourut au Palais des Tournelles à Paris, le 29 novembre 1393. Charles VI avait fait inhumer Léon de Lusignan dans l'église des Célestins. La statue provenant de ce tombeau est placée aujourd'hui à Saint-Denis.

8° Louis de Champagne, comte de Sancerre. Il fut le frère d'armes de Du Guesclin et de Clisson et fut nommé maréchal de France en 1368. Gouverneur général des provinces de Languedoc et de Guienne, il reçut en 1380 les clefs de Châteauneuf de Randan après la mort de Du Guesclin, se trouva à la bataille de Rosbecque en 1382 et soumit Marseille en 1384. Connétable de France en 1397, il fit rentrer le pays de Foix sous l'obéissance du roi en 1398, se démit en 1401 du gouvernement du Languedoc et mourut le 6 février 1402.

9° Philippe d'Artois, comte d'Eu. Ce prince se signala à la prise de Bourbourg en 1383 et suivit en 1390 Louis II, duc de Bourbon, dans son expédition d'Afrique. Nommé connétable en 1392 après la disgrâce d'Olivier de Clisson, il suivit en Hongrie Jean sans Peur qui portait alors le titre de comte de Nevers, et se trouva en 1396 à la bataille de Nicopolis où il fut fait prisonnier. Il mourut à Micalizo le 16 juin 1397.

10° Tombeau de Jean de Bourbon, comte de La Marche, époux de Catherine de Vendôme, mort l'an MCCCXCIII. Cheveux longs, mais les yeux traités comme ceux de la tête du XIVe siècle du Louvre, en marbre (Musée de Vendôme).

11° Tombeau de Catherine, fille de Jean VI, comte de Vendôme, épouse de Jean de Bourbon, comte de La Marche, née le 28 septembre 1364, morte le vendredi saint, 1er avril 1412. Les yeux comme à la tête du Louvre et à celle du château d'Eu et à celle des Bueil du Trocadéro.

Voir dans les Recueils de Gaignière les dessins du tombeau de Jean de Bourbon, 1er du nom, comte de La Marche, de Vendôme, dans la chapelle Saint-Jean de l'église cathédrale de Saint-Georges de Vendôme.

12° Guillaume Duchatel, tué au siège de Pontoise en 1441, pannetier de Charles VII, écuyer du Dauphin. Charles VII le fit enterrer à Saint-Denis.

13° Inconnu du musée du Louvre, trouvé à Saint-Denis. — Faux Bureau de la Rivière du musée de Cluny. — Tête donnée à l'Union Centrale par M. Maciet. — Dame de Bueil. — Seigneur de Bueil.

Comparez attentivement et retenez bien le caractère particulier de la facture des yeux de toutes ces statues[1].....

1. Dans le tome III du *Journal de Lenoir*, Courajod est revenu sur ce groupement des statues « atteintes de strabisme. »

QUATORZIÈME ET QUINZIÈME LEÇONS

La plus grande partie de la leçon fut employée à l'analyse « des plis et des mouvements de la draperie » dans les statues du temps de Charles V et à l'étude de la forme de quelques meubles dans les miniatures d'André Beauneveu. Courajod insista surtout sur « l'analogie de l'architecture factice et ridicule des sièges dessinés par André Beauneveu avec l'architecture italienne telle qu'elle est représentée dans les tableaux de Simone Memmi et par les peintres italiens du XIVe siècle, par exemple, dans les fresques du palais des papes à Avignon » (Voir *Gazette archéologique*, 1885, p. 391, pl. XLV).

Mais le réalisme très accentué de Beauneveu, son interprétation de la nature n'ont rien d'italien, quoique « la couleur rose et extravagante » qu'il donne aux ustensiles et aux meubles soit empruntée à des peintres italiens. On trouverait dans les inventaires qui décrivent les pièces d'orfèvrerie des preuves du naturalisme de l'école française. Cette démonstration seulement ébauchée dans la XIVe leçon fut reprise, comme on verra, par la suite.

*
* *

La *quinzième leçon* fut consacrée à une revue sommaire de l'état de la littérature au XIVe siècle (renvoi au *Discours sur l'état des lettres* de Victor Leclerc) et aux nombreux symptômes de retour à l'antiquité classique qui, depuis 1360 et pendant la fin du siècle peuvent être relevés (traduction de Tite-Live, choix des sujets mythologiques ou empruntés à l'histoire grecque et romaine pour les tapisseries, inventaires des collections des princes de la famille royale, où les mentions abondent d'intailles et pierres gravées,

camée antique monté par ordre de Charles V et donné à la Sainte-Chapelle).

Courajod avait enfin groupé quelques notes sur les diverses définitions successivement proposées du mot *Renaissance*.

Ces développements ayant été souvent repris dans la suite du cours, on a cru inutile de publier ici le dossier, d'ailleurs incomplet, de cette leçon.

SEIZIÈME LEÇON

LES CONSTRUCTIONS DE CHARLES V

Messieurs,

Toutes les causes économiques, toutes les modifications survenues dans l'atmosphère sociale, que je vous ai signalées dans la première leçon de cette année, n'auraient pas suffi à elles seules pour changer si rapidement la face d'un monde. Il fallut encore que se produisit l'influence personnelle et très efficace d'une génération exceptionnelle d'illustres amateurs, en tête desquels brillaient tous les rois de France.

Je vous ai montré qu'à l'aide des monuments exécutés par ces puissants personnages et à l'aide aussi des inventaires de leurs richesses mobilières et de leurs collections, nous pouvions avoir une idée exacte de leurs tendances artistiques et de la nature de leur esthétique. Je n'ai fait qu'indiquer ce point que vous auriez à approfondir vous-mêmes et qui peut devenir, pour un élève de l'école du Louvre, l'objet d'une thèse ou de travaux historiques et biographiques bien intéressants.

Après avoir réservé les personnages de Charles V et de Charles VI, je n'ai pas voulu sortir de la famille royale. Mais si j'en étais sorti — et c'est ce que devrait faire un historien absolument consciencieux et qui voudrait être complet — la liste des noms à citer aurait été fort longue.

Il faudrait énumérer la plupart des enrichis et des financiers de

l'époque, ces financiers qui menaient grandement la vie jusqu'au jour où ils étaient pendus à Montfaucon ; tous les hauts fonctionnaires de l'État, les favoris, tout un monde, — monde étrange. Les Braque et leur chapelle dont quelques fragments ont survécu. Voir mention dans le *Musée des monuments français*, tome II. Braque mourut en 1388. — Les Montaigu, à Marcoussis. Il faudrait entreprendre la monographie des amateurs illustres du XIVe siècle, le tableau de mœurs d'une époque dépravée et pervertie et néanmoins souverainement artiste. C'est ce que je ne peux pas faire. Je me bornerai à vous montrer à la tâche le plus éminent d'entre eux qui fut Charles V. Je parlerai ensuite des artistes que lui, la cour de France et les grands seigneurs ont le plus employés.

Pour Charles V et pour les autres princes de la Maison de Valois, l'art et le luxe, en même temps qu'ils étaient un goût naturel, furent un moyen de gouvernement. Un certain nombre d'historiens, Guilhermy notamment et Emeric David, ont fait preuve de clairvoyance et se sont aperçus de cette vérité.

« Nos rois, dit Emeric David, surent habilement profiter des progrès de l'art et de l'industrie, pour en faire un instrument de leur grandeur. Plus riches que les seigneurs, ils parvinrent à les effacer tous par la somptuosité de leurs habitations. L'or dont elles brillaient frappa la multitude et éblouit les grands eux-mêmes. Philippe le Bel et Charles V étendirent et consolidèrent leur puissance, autant par l'imposant appareil dont les environnaient les beaux arts que par l'agrandissement de leurs domaines. L'orgueil féodal, vaincu par cette magnificence, fut réduit à s'incliner devant la majesté royale. » (*Hist. de la sculpture française*, p. 75.)

Charles V est, de tous les rois de France antérieurs au XVIe siècle, celui qui professe pour les arts le goût le plus vif et le plus éclairé. Je ne vous répéterai pas le passage de Christine de Pisan que je vous ai déjà cité. Nous sommes en état de l'apprécier bien mieux. Nous pouvons juger Charles V à l'œuvre.

Il avait fait construire ou réparer un grand nombre d'édifices, parmi lesquels il faut citer le Palais de Paris, que saint Louis avait occupé, le Louvre, les châteaux forts de Vincennes, de Melun et de Saint-Germain-en-Laye, l'hôtel Saint-Paul, non loin de la porte Saint-Antoine, à Paris, et le château de plaisance de Beauté-sur-Marne près Vincennes.

Il fit élever de nombreuses constructions militaires sur un excellent modèle, celui de la Bastille Saint-Antoine. Ces redoutes, destinées généralement à défendre l'approche des villes et à protéger leurs portes, furent une des belles créations de l'architecture du XIVe siècle. La Bastille Saint-Antoine commencée en 1370, achevée en 1382, fut remaniée et agrandie par Charles VI. L'architecture militaire du XIVe siècle est tout à fait remarquable. L'art sut profiter des besoins de la guerre. Mais nous avons surtout à parler des châteaux.

« Les travaux de Charles V dans les résidences royales présentent à l'étude un intérêt tout particulier, » a dit Guilhermy (*Annales archéologiques*, t. XXII, 66.)

On peut dire avec certitude qu'ils ont inauguré une période nouvelle pour une des parties les plus importantes de l'architecture civile. Là se trouve, en effet, le point de départ de la transformation du donjon féodal en palais, de l'appropriation de la vieille forteresse bâtie pour la guerre, du passage à des habitudes plus délicates et plus pacifiques. Mon regretté maître, Jules Quicherat, expliquait admirablement cette transition. J'en appelle au souvenir de ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre.

Le Louvre de Philippe-Auguste était à la fois une citadelle redoutable, un chef-lieu politique et un lieu d'expiation pour les grands vassaux qui avaient oublié leurs devoirs envers leur souverain seigneur. C'est de la grosse tour du Louvre que relevaient tous les fiefs tenus directement du roi de France. Charles V fit du Louvre une résidence somptueuse parée de toutes les ressources de l'art. Rien ne surpassait en magnificence l'escalier principal, chef-d'œuvre de Raymond du Temple.

Charles V était à peine monté sur le trône que les travaux du Louvre se trouvaient en pleine activité. Le 27 septembre 1365, Raymond du Temple achetait de Thibault de la Nasse, marguillier de l'église des Saints-Innocents, vingt tombes à quatorze sous parisis l'une, pour les marches de sa grande vis, c'est-à-dire de l'escalier dont nous allons bientôt parler. Cet escalier fut la partie la plus personnelle de l'œuvre de Charles V au Louvre. Le reste fut une sorte de réfection. Le champ n'était pas libre: Charles V fut obligé de conserver au château du Louvre la forme générale que

Philippe-Auguste lui avait donnée. Les travaux furent dirigés par le roi lui-même.

Les comptes de Pierre Culdoë « lieutenant de Jean de Dauville, chastelain du Louvre », (publiés par la *Revue archéologique*, t. VIII, p. 670-760, etc.), connus aussi par les extraits de Sauval (t. II p. 17, 20), nous font pénétrer dans tous les détails de l'entreprise.

Sauval nous a laissé, dans le tome second de ses *Histoires et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, une description détaillée du Louvre de Charles V, et Viollet-le-Duc l'a reconstitué et dessiné en partie dans un des articles du cinquième volume du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*.

Clarac (I, 292) en a donné également une bonne description.

Il en existe plusieurs vues anciennes :

1° Dans un tableau provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Germain-des-Prés, recueilli et sauvé par Lenoir et conservé aujourd'hui au musée du Louvre ;

2° Dans une miniature d'un manuscrit de la bibliothèque de Chantilly.

« A propos de l'escalier, pour le rendre plus visible et plus aisé à trouver, écrit Sauval, t. II, p. 23 et suiv. : Maître Raimond le jetta entièrement hors d'œuvre en dedans de la cour, contre le corps de logis qui regardait sur le jardin, et pour le rendre plus superbe, l'enrichit par dehors de basse taille, et de dix grandes figures de pierre couvertes chacune d'un dais, posées dans une niche, et portées sur un pied d'estal. Au premier étage de côté et d'autre de la porte étaient deux statues de deux sergents d'armes, que fit Jean de Saint-Romain, et autour de la cage furent répandues par dehors, sans ordre ni symétrie, de haut en bas de la coquille, les figures du roi, de la reine et de leurs enfants mâles ; Jean de Liège travailla à celles du roi et de la reine ; Jean de Launay et Jean de Saint-Romain partagèrent entre eux les statues du duc d'Orléans et du duc d'Anjou ; Jacques de Chartres et Gui de Dammartin, celles des ducs de Berri et de Bourgogne, et ces sculpteurs, pour chaque figure, eurent vingt francs d'or ou seize livres parisis. Enfin cette vis était terminée des figures de la Vierge et de saint Jean, de la façon de Jean de Saint-Romain. Et le fronton de la dernière croisée était lambriqué des armes de France, de fleurs de lis sans nombre, qui

avaient pour support deux anges et pour cime un heaume couronné, soutenu aussi par deux anges et couvert d'un timbre chargé de fleurs de lis par dedans. Un sergent d'armes haut de trois pieds et sculpté par Saint-Romain gardait chaque porte des appartements du roi et de la reine qui tenaient à cet escalier. La voûte qui le terminait était garnie de douze branches d'ogives, et ornée dans le chef des armes de leurs majestés et dans les panneaux de celles de leurs enfants, et fut travaillée tant par le même Saint-Romain que par Dampmartin, à raison de trente-deux livres parisis ou quarante francs d'or. »

Cette forme d'escalier fut copiée partout en Europe — jusqu'au XVIe siècle — ce fut un type partout reproduit et dont l'Allemagne possède encore des exemples.

« Dans la chambre du roi et de la reine, il n'y avait que des tréteaux, des bancs, des formes et des *faudesteuils* ou *fauteuils*, et pour les rendre plus superbes, les sculpteurs en bois les chargeaient d'une confusion de bas-reliefs et de rondes bosses; les menuisiers les entouraient de lambris et les peintres les peignaient de rouge et de rosettes d'étain blanc. La chambre de parade où Charles V tenait ses requêtes fut peinte de cette sorte en 1366 par Jean d'Orliens (Jean d'Orléans) et parée de ces meubles et de ces ornements par les charpentiers et menuisiers. Dans le milieu de la face de cette salle, parallèle à cet avant-portail, était pratiquée la principale porte de la chapelle du Louvre. Raymond du Temple la couronna d'un grand fronton gothique de pierre de taille et Jean de Saint-Romain, sculpteur, eut six francs d'or ou quatre livres seize sols parisis, pour le remplir ou lambrequiner d'une image de Notre-Dame, de deux anges tenant deux encensoirs, et de cinq autres jouant des instruments et portant les armes de Charles V et de Jeanne de Bourbon. »

Les murailles furent ornées en 1365 de treize figures de pierre, qui représentaient chacune un prophète, ayant un rouleau en main, qui furent exécutées à l'envi par les meilleurs sculpteurs du siècle. Nous pouvons avoir une idée de ces statues par la vue des miniatures du peintre du duc de Berry, exécutées par Beauneveu.

Hôtel Saint-Pol. — L'hôtel Saint-Pol fut, comme le Louvre, une des constructions privilégiées de Charles V.

Le roi, pour la former, réunit un grand nombre d'hôtels particuliers situés entre la rue actuelle Saint-Paul, le quai des Célestins, la rue du Petit Musc, la Bastille et la rue Saint-Antoine.

Cette demeure de l'hôtel Saint-Paul différait du Louvre. L'espace qu'il embrassait était beaucoup plus vaste. Le développement des bâtiments permettait au roi de s'isoler davantage et de jouir au milieu de la ville des plaisirs de la campagne ; il y avait une métairie et une ménagerie. — Une rue de Paris en a conservé le souvenir par son nom. C'est la rue des Lions-Saint-Paul. Il y a encore à Paris des noms de rue qui remontent au XIVe siècle et que nous recommandons à la piété historique du conseil municipal de Paris.

« Quant aux chapelles, dit Sauval, tome II, p. 281, Charles V enrichit la plus grande du même hôtel Saint-Paul de douze figures de pierre représentant les Apôtres, hautes de quatre pieds et demi, et garnies chacune de coutelas, de croix et des autres marques de leur martyre. Charles VI, depuis, les fit peindre richement par François d'Orléans, le plus célèbre peintre de ce temps-là ; leurs robes et leurs manteaux étaient rehaussés d'or, d'azur et de vermillon glacé de fin sinople ; leurs têtes accompagnées d'un diadème rond de bois, qui portait un pied de circonférence, brillaient encore d'or, de vert, de rouge et de blanc le plus fin qui se trouvât. Ces diadèmes revenaient à dix sols parisis la pièce ; et la peinture de chaque apôtre à quatre livres aussi parisis. »

DIX-SEPTIÈME LEÇON

QUELQUES ARTISTES DU TEMPS DE CHARLES V

MESSIEURS,

Jean de Saint-Romain fut un des principaux sculpteurs de Charles V, « réputé, dit Sauval, le plus fameux du temps. »

Il travailla au Louvre, à la décoration de l'escalier. Il avait fait les statues du duc d'Orléans et du duc d'Anjou avec Jean de Launay. Il exécuta aussi pour le même escalier les statues de la Vierge et de saint Jean. Tout cela a disparu. Il était l'auteur d'une sculpture de haut relief placée au-dessus d'une porte du Louvre. Cette sculpture représentait la Vierge entourée de neuf anges qui l'encensaient et formaient un concert autour d'elle. On peut avoir une idée de ce qu'était cette œuvre en regardant une composition à peu près semblable qui existe encore au château de La Ferté-Milon construit par le duc d'Orléans. Cette sculpture qui est admirable mériterait bien d'être moulée au Trocadéro [1].

Jean de Liège est cité souvent sous les noms de Hennequin de Liège et de Hennequin de la Croix, suivant une assimilation très acceptable de Du Seigneur. Bien qu'employé par les comtes de Flandre,

1. Le moulage est aujourd'hui au musée du Trocadéro (aile de Passy).

Jean de Liége habitait Paris, près de la Croix du Trahoir, c'est-à-dire près de la porte Saint-Honoré et de la rue de l'Arbre-Sec. Il fut en grand crédit auprès de Charles V. C'est Jean de Liège qui fut l'auteur du tombeau de Charles V dans la cathédrale de Rouen. (Dehaisne, *Histoire de l'art flamand*, tome I, p. 483.)

Charles V, avant de monter sur le trône, avait été duc de Normandie. Il témoigna l'affection qu'il avait pour cette province en voulant que Rouen, sa capitale, possédât son cœur après sa mort. Il fit faire de son vivant le tombeau qui devait le recevoir L'exécution du monument fut confiée à Jean de Liège. La première pierre fut posée en 1367. On y travaillait, dit le chanoine Dehaisne (tome I, p. 483), au mois de décembre 1368, puisque, en date du 5 de ce mois, le roi ordonne de payer à Hennequin de Liège trois cents francs sur la somme, considérable pour l'époque, de mille francs d'or qui lui est due : « à cause d'une tombe d'albastre et de marbre que nous li faisons faire, laquelle nous avons ordonné estre mise en cueur de l'église de Rouen où nous voulons que notre cœur soit enterré quant il plaira à Dieu que nous yrons de la vie à trespassement.»

Un mandement de Charles V du 5 juin 1369 fait savoir que Jean de Marville devint, dans la chapelle fondée à Rouen par Charles V, le collaborateur de Jean de Liège. Le tombeau était en marbre. Charles V y était représenté de grandeur naturelle, revêtu de ses insignes royaux et portant la couronne ; d'une main, qui tenait le sceptre terminé par une fleur de lys, il relevait le pan de son manteau et de l'autre il tenait son cœur.

Jean de Liège fit à l'escalier du Louvre les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Peut-être fit-il celles des Célestins ? En tout cas celles des Célestins sont contemporaines et on peut s'en faire une idée. J'ai la preuve qu'il a travaillé aux Célestins. Charles V fit exécuter par Jean de Liège, un tombeau dans l'église de Saint-Maurice de Senlis, celui de son fou, Thevenin de Saint-Léger, qui mourut en 1364 (Voir *Sauval*, t. I, p. 331).

« Ce prince, qui a passé pour le plus sage de nos rois, ne s'est pas contenté d'avoir des fous et des plaisants, il leur a encore dressé des mausolées presque aussi superbes que celui du connétable Du Guesclin. Car j'apprends des registres de la Chambre des comptes,

qu'il en fit enterrer un dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois. Sur une grande tombe de marbre noir, était couchée de côté une *figure peinte* et grande comme nature, dont la tête et les mains étaient d'albâtre, les cuisses, les jambes, les pieds et le corps de marbre blanc, et qui servit de modèle au mausolée qu'il fit faire en 1375 à Thevenin »...

« Comme on ne retrouve plus le second dans Saint-Germain, ajoute Sauval, je me contenterai de décrire l'autre sur le devis que j'en ai vu à la Chambre des comptes. Sur une tombe de pierre de liais, longue de huit pieds et demi, sur quatre et demi de large, était étendue une grande figure peinte de même matière et de même posture que celle dont je viens de faire la description. Quantité de figures de pierre, rehaussées de peintures, distribuées par étage dans les niches, bordaient ce tombeau, et l'environnaient de toute part ; un grand arche de pierre, revêtu de crestelets et couronné d'un tabernacle chargé d'ornements de sculpture et de sept figures peintes le terminait. Une épitaphe, gravée sur une grande pierre, apprenait les folies de Thevenin. Le tout était soutenu de cols, de piliers, d'arcs-boutans, de pignonceaux amortis, et coûta vingt-huit livres seize sols parisis, qui faisaient alors une somme considérable ».

« Au reste, par le tombeau qu'on voit encore à Saint-Maurice, il est aisé de juger de celui qui était à Saint-Germain et qu'on ne voit plus. Il consiste en une tombe de pierre de liais longue de huit pieds et demi, sur quatre et demi de large. Au milieu est gravée et couchée sur le côté une figure en habit long, dont les pieds sont d'albâtre de rapport, et de même le visage apparemment, car il ne reste plus que la place. Pour coiffure elle a une calotte terminée d'une houppe ; sur les épaules se voit un froc fait en capuchon, deux bourses sur l'estomac et une marotte à la main. A l'entour sont taillées, avec une délicatesse et une patience incroyable quantité de petites figures dans les niches et enfin pour épitaphe ces paroles : « Ci-git Thevenyn de Saint-Léger, fol du roy nostre sire, qui trespasssa le cinquième juillet l'an de grâce MCCCLXXIIII (1374). Priez Dieu pour l'âme de luy. »

Jean de Liège fut l'auteur du tombeau de Jeanne de Bretagne, comtesse de Flandre (*Histoire de l'art en Flandre*, tome I, p. 477),

« Hennequin de Liège, faiseur de tombes, demeurant à Paris pour faire et rendre preste et assise à Orliens, à ses coûts et périls, la tombe et sépulture de Madame bien et deubement..... 450 écus ». Payé ce prix et commandé à cet artiste connu par d'autres travaux, le tombeau de la comtesse de Flandre devait être une œuvre remarquable. Il n'en subsiste rien ; pas même un dessin ou une description.

Jean de Liège paraît avoir travaillé longtemps. Un artiste du même nom exécuta des sculptures en bois pour Philippe le Hardi à la Chartreuse de Dijon, mais il ne semble pas qu'on doive les confondre.

André Beauneveu. — Nous savons par un passage de Froissart qu'en 1390 André Beauneveu était le surintendant des travaux de sculpture et de peinture du château de Mehun-sur-Yèvre, travaux qu'il exécutait ou faisait exécuter sur les propres indications du duc Jean de Berry. Il ne reste rien du château de Mehun-sur-Yèvre, mais nous apprenons, toujours par Froissart, qu'André Beauneveu, né à Valenciennes, avait beaucoup travaillé dans le Hainaut, son pays natal, en France et en Angleterre. Cette date de 1390 donnée par Froissart coïncide à peu près avec l'exécution des admirables statues de Dijon sculptées par Jean de Marville et par Nicolas Sluter. Elle doit aussi se rapprocher de la date d'exécution des remarquables statues de la cheminée de la grande salle du Palais de Justice de Poitiers.

Le duc de Bourgogne, qui avait à sa cour des maîtres comme Sluter, envoya celui-ci en 1393-1394 visiter, à Mehun-sur-Yèvre, les travaux commandés par le duc de Berry et dirigés par Beauneveu. La renommée de Beauneveu était si grande que les maîtres des œuvres du château d'Hesdin en Artois firent dans le même but le même voyage, par ordre du duc de Bourgogne. Les comptes de la trésorerie de ce duc en font foi.

Louis de Male, comte de Flandre, avait confié à André Beauneveu l'exécution de son tombeau, qui devait être placé dans la chapelle Sainte-Catherine de Notre-Dame de Courtray. Dans cette chapelle, était une statue de sainte Catherine fort remarquable. M. le chanoine Dehaisne l'attribue à Beauneveu lui-même, j'avoue que j'hésite. La tête de la sainte est absolument idéale et ne rappelle en rien le style profondément naturaliste de Beauneveu.

.. Mais Beauneveu comptait déjà de bien plus illustres patrons que ceux que nous avons nommés. Il avait eu pour client le roi de France lui-même, et ce roi c'était Charles V. C'est à Beauneveu qu'en 1364 et 1365 Charles V confia la mission de sculpter les tombeaux de Philippe VI, de Jeanne de Bourgogne, de Jean II, celui de la reine Jeanne de Bourbon, et le sien. Ces tombeaux étaient destinés à l'église de Saint-Denis, c'est-à-dire que Charles V s'était adressé à l'artiste le plus habile qu'il pût connaître. Lire les comptes réimprimés dans le tome III d'*Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments Français.*

M. Léopold Delisle a établi qu'André Beauneveu a enluminé le manuscrit du fonds français n° 13091 en lui appliquant la mention d'un inventaire de 1401, ainsi conçue : « Un psautier, écrit en latin et en français, très richement enluminé, où il y a plusieurs histoires au commencement de la main Maistre André Beauneveu. » M. Delisle a fait sa démonstration dans les *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris 1880, p. 195, et dans le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris*, tome I, p. 62.

Les miniatures du livre des *Grandes Heures* du duc de Berry exécutées avant 1416, probablement vers 1402, sont incroyablement en avance sur l'époque et sur l'art italien. Le paysage apparaît et il est traité avec un sentiment exquis. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, février, avril et mai 1884 et avril 1887.

Pierre Beauneveu, probablement parent d'André Beauneveu de Valenciennes. — Pierre Beauneveu travailla pour le duc de Bourgogne. C'est lui, dit M. le chanoine Dehaisne, qui fouilla avec tant d'habileté la pierre d'une partie des culs-de-lampe et des clochetons qui accompagnent les statues agenouillées du duc et de la duchesse de Bourgogne placées autrefois au portail de la Chartreuse de Dijon. Dès 1389, Pierre Beauneveu avait reçu de la duchesse des lettres qui lui assuraient le salaire très élevé de 5 gros parisis, pour sculpter ces motifs d'ornementation.

Jean de Thory (bourgeois de Valenciennes), sculpteur employé par Charles V. — Les registres aux choses communes, dit M. le chanoine Dehaisne, nous révèlent en outre l'admission à la bourgeoisie (de Valenciennes), en 1370, de Jean de Thory, tailleur d'images, dont on

rencontre le nom dans un mandement de Charles V, roi de France, en date du 18 juin 1378, où il est dit : « XXX francs paiez à Jehan de Torry, ymagier, pour un ymage de Saïnt-Pierre Célestin qu'il a fait pour nous. » (Léopold Delisle, *Mandements et actes divers de Charles V*, Paris 1874).

DIX-HUITIÈME LEÇON

QUELQUES ARTISTES DU TEMPS DE CHARLES V — L'ORFÈVRERIE

Messieurs,

Je vous ai parlé de Jean de Saint-Romain et de ses œuvres. Je vous ai parlé longuement de Jean de Liège et de ses œuvres. Je vous ai parlé d'André de Beauneveu, de Valenciennes. J'ai examiné encore d'autres sculpteurs : Pierre Beauneveu de Valenciennes, Jean de Thory, autre sculpteur également de Valenciennes et employé par Charles V. Nous avons déjà rencontré les noms de Jacques de Chartres, Jean de Launay, Guy de Dammartin, Drouet de Dammartin. Ces deux derniers architectes et sculpteurs. Je vais continuer aujourd'hui cette énumération.

Elle a son importance sans doute. Mais à mes yeux, il est une chose bien plus importante à vous exposer et à vous faire toucher du doigt. C'est la manière dont on travaillait pendant que les artistes signalés ci-dessus passaient des contrats avec les rois et les princes du sang, pendant qu'ils touchaient des à-comptes sur leurs registres de dépenses.

Je croyais qu'à force de me répéter, je serais compris de tous mes auditeurs. Il n'en est rien malheureusement. Les conversations que j'ai eues avec plusieurs d'entre eux m'ont prouvé le contraire. Certains auditeurs se figurent encore qu'on peut apprendre et

savoir l'histoire de la sculpture en fixant dans sa mémoire un certain nombre de noms ainsi que les dates de naissance et de mort des principaux artistes et en se désintéressant du reste. C'est déplorable. Savez-vous pourquoi les personnes auxquelles je fais allusion suivent un cours quelconque? C'est pour se dispenser de travailler par elles-mêmes. Il faut qu'en vingt leçons elles aient recueilli assez de notions pour se donner à elles-mêmes et pour donner aux autres l'illusion d'une préparation personnelle !

Cela dit, je reviens aux sculpteurs de Charles V.

Oubliez, si vous voulez, tous les noms que je vous signale, quand je ne peux rattacher ce nom à une œuvre déterminée, connue et tangible. Mais gardez un souvenir de tous les hommes dont par un moyen quelconque je vous ai fait voir le mode de travail.

De Jean de Saint-Romain, le plus réputé sculpteur de son temps, dit Sauval, du Louvre de Charles V, il ne reste rien. Qu'importe ! A l'aide d'une œuvre encore existante à la Ferté-Milon, vous pouvez imaginer ce qu'était le fameux bas-relief du Louvre représentant la Vierge encensée par des anges et charmée par un concert de chérubins.

Des travaux de Jean de Liège on pourrait croire que rien ne subsiste. Prenons garde. Ne nous résignons pas trop facilement à ne connaître qu'un nom vague. Il est très possible que Jean de Liège, qui avait la spécialité des statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, ait exécuté celles du couvent des Célestins où il a travaillé. Il n'est pas invraisemblable qu'employé par le duc d'Orléans aux Célestins de Paris et auteur d'un bas-relief de la Présentation Notre-Dame, il ait sculpté aussi le bas-relief de la Ferté Milon, qui est le couronnement de la Vierge.

Mettez-vous donc dans la tête la vision des figures de Charles V et de Jeanne de Bourbon des Célestins, et, par une association d'idées, rapprochez ces œuvres du nom de l'artiste signalé par les textes.

En tous cas, mettons les choses au pire. Admettons que Jean de Liège ne soit l'auteur ni des statues des Célestins ni du bas-relief de la Ferté-Milon. Cependant nous pouvons certainement nous faire une idée de sa manière à l'aide de deux œuvres très remarquables qui furent contemporaines des siennes; et désormais un nom vide de sens prendra à vos yeux une forme déterminée.

Il faut que vous soyez en état d'évoquer l'image des sculptures du Louvre de Charles V. Il faut que vous voyiez en esprit la *vis* dont je vous ai parlé. Relisez les documents et appliquez-les aux œuvres contemporaines en transportant mentalement ces œuvres sur les murs du Louvre, tels que Clarac, Sauval, Quicherat, etc., les ont reconstitués.

Quant à André Beauneveu, vous devez le connaître à fond, tant comme miniaturiste que comme sculpteur. Il est important que vous possédiez bien son œuvre, les statues de Philippe VI, de Jean II, de Charles V.

Thomas Privé. — Cet artiste sculpta en 1397, avec la collaboration de Robert ou Robin Loisel, le tombeau de Duguesclin pour le compte du roi de France. Le devis du monument, ou, si l'on aime mieux, la pensée générale fut demandée à Raymond du Temple, l'architecte de Charles V. C'est Raymond du Temple qui en confia l'exécution à Thomas Privé et à Robert Loisel.

On peut lire les documents dans les *Archives de l'art français*, tome III, p. 130-132-133. « A Thomas Privé et Robert Loisel, imagiers et tombiers, demeurant à Paris, pour avoir faict de leur mestier les ouvrages qui ensuivent :

« La sépulture de Messire Bertrand Duguesclin, lequel ouvrage consiste, par marché faict avec les dessus dits, par maître Raymond du Temple, maître-maçon du roi, notre sire, VIII^xx par mandement du roy du 18 octobre 1397, etc. »

Robin Loisel. — Tombier et sculpteur exerçant à Paris à la date du 15 août 1383 (Voir sur lui les *Archives de l'art français*, t. V, p. 337 et le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*).

On lit dans le testament d'Isabelle de Bourbon, mariée en 1336 à Pierre V de Bourbon, duc de Bourbon :

« Nous eslisons la sépulture d'icelluy notre corps en l'église des frères meneurs (mineurs) de Paris en la fosse et soubz la tumbe de marbre, où le corps de feu notre chère dame et mère gist, sur laquelle tombe nous voulons et ordenons un ymage d'alabastre fait à notre semblance estre mis et acheté de nos biens. »

En 1383, Robin Loisel fut chargé d'exécuter ce tombeau. On lit (*ibidem*, page 338) : « A Robin Loisel, tombier, demourant à Paris, pour sa peine et sallaire d'avoir fait et pourtrait l'ymage et façon

de la dite dame Isabelle de Bourbon avec plusieurs autres ymages et menues choses faictes environ ledit ymage assise aux frères meneurs de Paris, sur sa tombe, par quictance donnée le xve d'aoust CCCIIII^xx et III (1383) 80 livres parisis. »

Le tombeau d'Isabelle de Bourbon fut détruit dans l'incendie des cordeliers en 1580. Mais on peut connaître la manière de Robin Loisel en regardant le tombeau de Duguesclin qu'il exécuta en 1397 en collaboration avec Thomas Privé.

Jean de Marville. — Ce nom, dit M. le chanoine Dehaines, s'écrit aussi de Merreville, de Mereville, de Memeville et de Menneville; il peut venir soit de Merville (Nord), comme le feraient croire les formes Menreville et Mereville, soit de Mervel, hameau voisin de Saint-Frond dans le pays de Liège ou de Marville, sur les confins du Luxembourg; ce qui paraît certain c'est que cet artiste est d'origine flamande. Nous en avons la preuve dans le prénom d'Hennequin que lui donnent les premiers comptes où il est mentionné. »

D'ailleurs nous voyons Jean de Marville, pour la grande œuvre qui lui fut confiée par le duc de Bourgogne, s'entourer presque exclusivement d'artistes originaires de la Flandre.

États de service de Jean de Marville : — 1369, tombeau de Charles V dans la cathédrale de Rouen ; 1372, ses gages comme imagier et valet de chambre de Philippe le Hardi; 1373, il vient demeurer à Dijon; de 1374 à 1378, il travaille pour le compte de la maison de Bourgogne; 1383, acompte sur les salaires de plusieurs ouvriers « qu'il a tenus pour certaines besoingues. C'est assavoir: un tabernacle de bois, ymages et estoffes qu'il a fait à ses despens de son metier ; » 1383, il commence l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne ; 1384, ses gages, frais d'un voyage fait à Dinant pour l'achat de pierres destinées à la tombe du duc ; dépenses et salaires des ouvriers pour la tombe commencée dès l'année 1383; 1386, gages et paiement d'ouvriers avec leurs noms. Parmi eux se trouve Claux Sluter en 1386. Mêmes dépenses en 1388 ; 1389, polissage de la tombe par des ouvriers venus de Paris; mort de Marville, 1390. Ses harnais, son attirail, sont achetés par le duc et donnés à son fondeur.

Jean de Marville participa, je ne sais précisément dans quelle mesure, à l'exécution des figures du duc et de la duchesse de Bour-

gogne qui se trouvaient des deux côtés de la porte de la chartreuse de Dijon. Ces sculptures sont d'admirables chefs-d'œuvre de souplesse, de vérité, de naturalisme. J'aurai à en reparler à propos de la sculpture bourguignonne.

François d'Orléans, peintre de Charles VI, a fait momentanément œuvre de sculpture, notamment en moulant le visage et les mains de Charles VI en 1422, et en exécutant l'effigie destinée au catafalque le jour de l'enterrement à Saint-Denis. Les travaux de sculpture de François d'Orléans sont constatés par les comptes de Charles VI en 1422 : « Item la representation du corps dudit feu seigneur, mise et portée en la litière devant dicte, fut faicte du grand espaisseur et forme que ledit feu seigneur estoit en sa bonne santé et vestue icelle forme de son pourpoint, qui éstoit de drap de damas noir et chaussée de ses chaussures, afin que il fut justement faict en sa dite forme et semblance. Et estoit le mole du corps, des jambes et des bras faict de futaines et toiles pour estre plus fermes. Et pardessus sondit pourpoint estoit vestu en état royal, et le chief et visage d'icelui moslé et faict sur son propre visage et après le vif, le plus proprement que on a peu, et ledit chief garny de poil au plus près de la chevelure que portait ledit seigneur, et aussi les mains moslées et faictes après le vif et vestues de gans blancs brodez, etc. »

Raymond du Temple. — Maître des œuvres de maçonnerie des rois Charles V et Charles VI, j'estime qu'il faut le classer aussi parmi les sculpteurs. En effet, il a donné de nombreux devis de sculpture, notamment pour le tombeau de Duguesclin en 1397. On a un texte publié par M. Moranvillé. C'est Raymond du Temple qui dirigea toute la décoration sculptée de la vis du Louvre et se fit représenter sous les traits d'un des fameux sergents d'armes qui gardaient la porte du roi.

En 1376, Raymond du Temple avait un fils étudiant à Orléans; le roi lui avait fait l'honneur d'être parrain de cet enfant.

Une cédule publiée par Jules Quicherat constate un don de deux cents francs d'or fait par Charles V au fils de Raymond du Temple, son filleul, « pour lui acheter des livres et autres choses nécessaires pour lui »; une autre pièce publiée également par le même savant est la reconnaissance du jeune Charles (Charles du Temple comme

lui-même s'appelle, après avoir reçu son prénom du roi), déclarant qu'il a reçu ses deux cents francs d'or à Paris, le 6 novembre 1377 au moment où, après ses vacances, il retournait à l' « étude d'Orléans ».

La libéralité de Charles V envers Charles du Temple est motivée par la satisfaction que lui causaient les services du père, son « bien aimé sergent d'armes et maçon ». Raymond du Temple cumulait avec les fonctions d'architecte celles de garde du corps, car les sergents d'armes étaient les huissiers militaires institués par Philippe-Auguste « pour son corps garder », selon l'expression des *Grandes Chroniques*. Or, cette circonstance explique pourquoi les sergents d'armes figuraient sculptés à côté des statues des rois, dans le grand escalier du Louvre. Raymond du Temple avait trouvé dans ce système de décoration un moyen indirect de signer son œuvre, tout en glorifiant par un monument durable le corps dont il faisait partie.

Raymond du Temple, qualifié quelquefois de maçon, l'est aussi de « Maistre des œuvres de maçonnerie du roi ». Il fut employé par le duc d'Orléans à la construction de l'hôtel de Bohême, ainsi qu'à celle de la grande chapelle d'Orléans aux Célestins. Il scellait ses lettres et quittances d'un petit cachet de 18 mm de diamètre, portant pour effigie une tête barbue dessinée de profil tournée à gauche et entourée, pour la légende, des mots : Scel Ramont du Temple.

Les deux pierres de Saint-Denis représentant les sergents d'armes sont datées par le costume des figures qu'elles représentent, et l'on peut affirmer, sans crainte d'erreur, disait Quicherat, qu'elles ont été exécutées de 1370 à 1400. Elles datent réellement de 1376, comme l'établit Guilhermy.

Durant ce siècle, l'artiste est encore l'ouvrier. A partir du roi Jean et surtout de Charles V, commence à se dessiner un changement considérable, qui devait se continuer à la cour des ducs de Bourgogne. L'artiste devenait le favori, le commensal, souvent l'agent secret et le confident des princes ; l'architecte a le titre de sergent d'armes ; le peintre de valet de chambre. Ils entrent dans la domesticité, à côté des familiers d'un ordre inférieur, et ces charges n'étaient pas de vains titres. Le miniaturiste Pierre André était huissier de salle chez le duc d'Orléans. Faire attention à ces sergents d'armes, à ces huissiers à la masse levée repré-

sentés près des rois. Les peintres et les miniaturistes se complaisaient à les reproduire. Ce sont leurs propres portraits ou ceux de leurs camarades, amis et parents.

Raymond du Temple eut deux fils : 1° Charles ou Charlot, filleul de Charles V ; 2° Jean, qui fut architecte comme son père et lui succéda dans les fonctions de maître des œuvres de maçonnerie du roi en 1402.

... Un chapitre important de l'histoire de la sculpture à la fin du XIVe siècle doit être consacré à l'orfèvrerie, qui, dans bien des cas, n'est pas autre chose que l'application de la sculpture aux matières précieuses.

Nous avons conservé quelques monuments de luxe, des ustensiles de table et des bijoux du XVIe siècle. Le temps a détruit presque tous ceux du XIVe. Mais les inventaires nous révèlent l'existence de monuments véritablement extraordinaires, qui prouvent le degré extrême atteint par la civilisation et par la politesse sous Charles V et sous Charles VI.

On constate, dans les inventaires des rois et des grands personnages, l'abus de l'émaillerie qui s'appliquait à tout. Le développement de l'émaillerie à cette époque prouve que l'art en général était au plus haut degré imprégné de réalisme.

On ne peut s'expliquer les descriptions de certains inventaires qu'en regardant les œuvres de l'émaillerie du XVIe siècle, c'est-à-dire de deux siècles plus tard.

Il est positif qu'en lisant telle description de l'inventaire du duc d'Anjou, on croit voir le bouclier de Charles IX.

Lisez les inventaires de la fin du XIVe siècle ou des premières années du XVe siècle. On n'a pas une idée des raffinements de luxe qui furent alors pratiqués par la société élégante et par l'aristocratie parisienne.

A côté d'une cour comme celle de Charles VI, la cour de Louis XII et de François Ier, cent ans après, paraît être en retard. Lisez. — J'affirme que la lecture des inventaires de Charles V et de Charles VI nous prouve l'existence, à la fin du XIVe siècle, d'une civilisation, d'une culture artiste au moins égale, sinon supérieure à celle du XVIe siècle.

Inventaire du duc d'Anjou : n° 101. Un mallart, c'est-à-dire un

canard de rivière, d'argent, tout esmaillé et à col vert, et en son bec tient un poisson par la bouche duquel ist eaue et au bout de sa queue est une feuille longue, en laquelle a pertuis, par laquelle entre l'eau dedans le ventre dudit mallart. Et sied ledit mallart sur une fontaine de cristal, enchacée d'argent. Et dessouz ledit cristal a un grant bacin profont et bellont et est ledit bacin ondoïé de vert et d'or à plusieurs herbages et bestes sauvages, et poise en tout VII mars V onces. »

Voilà une pièce qui annonce les cristaux de roche taillés et montés du XVIe siècle. A sa lecture on se croirait dans la galerie d'Apollon, ou dans les galeries Sauvageot. Bernard Palissy, avec ses rustiques figulines, moulées sur nature, n'est pas plus réaliste.

Voyez aussi l'inventaire de Charles V publié une première fois dans ses parties principales par le marquis Léon de Laborde en 1851, republié par M. Labarte.

Inventaire du duc de Guyenne, publié dans la *Revue archéologique* par Léopold Pannier.

État des joyaux donnés à la reine Isabelle, lors de son arrivée en Angleterre et réclamés par la France en l'année 1400. Isabelle de France, troisième enfant de Charles VI et d'Isabelle de Bavière, née le 9 novembre 1389, avait épousé, le 1er novembre 1396, Richard II, roi d'Angleterre, mort en 1399 (Douët d'Arcq, *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, publiées pour la Société de l'histoire de France, t. II, p. 273).

Inventaire des joyaux de la couronne, 1418; *ibidem*, p. 279.

Autre preuve du naturalisme et de la perfection de l'école française fournie par la vue du petit cheval d'or ou du Rössel d'or d'Altœtting en Bavière. C'est une pièce très probablement dérobée par Isabeau de Bavière au trésor des rois de France et que, par la complicité de son frère, elle fit passer en Allemagne. M. Labarte, *Annal. arch.*, t. 26, pages 204 et suivantes, établit très bien que le Rössel d'or doit être considéré comme une œuvre française et parisienne et qu'elle fut donnée comme cadeau d'étrenne en 1404, par Isabeau de Bavière à Charles VI, qui y est représenté à genoux devant la Vierge placée sous un dais, ou plutôt sous une tonnelle de feuillage. Pisanello n'avait pas vingt ans à ce moment et, dans sa peinture d'une madone à Vérone, il ne fit que s'inspirer du même

sentiment naturaliste. Cette œuvre n'était pas isolée dans le trésor des rois de France; à l'aide des inventaires on peut reconstituer l'existence d'autres pièces qui étaient évidemment aussi bien françaises et parisiennes.

En 1401, époque très rapprochée de celle où fut fait le Rössel d'or, Herman Roussel avait aussi le titre d'orfèvre et valet de chambre du roi (Laborde, *Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 176 et 198).

Jean Mainfroid, de Paris, était, dans les premières années du xve siècle, orfèvre et valet de chambre du duc de Bourgogne. (*Ducs de Bourgogne*, I, p. 18, 39), etc. Enfin Hance Croist, également orfèvre à Paris, était en 1404, orfèvre et valet de chambre du duc d'Orléans, frère du roi (*Ducs de Bourgogne*, III, p. 77-158, 215).

Il y avait à Paris, à la fin du xive siècle, une école d'orfèvrerie et d'émaillerie.

« Les sculptures en or émaillé, dit M. Labarte, se faisaient encore usuellement dans les premières années du xve siècle. Charles VI a constamment habité Paris ; aucune autre ville n'avait une réputation égale à celle de la capitale pour les travaux d'orfèvrerie artistique, et il n'est pas à croire que le roi, au milieu des agitations où il vécut, ait fait exécuter ailleurs que sous ses yeux des pièces qui exigeaient une quantité d'or et d'argent considérable. »

Plusieurs des orfèvres de Charles V devaient exister encore au commencement du xve siècle; Hennequin Duvivier, qui avait fait les belles pièces d'orfèvrerie offertes par ce prince à l'empereur Charles IV, lorsqu'il vint à Paris en 1378, était devenu orfèvre et valet de chambre de Charles VI. Il l'était encore en 1386-1387.

J'aurai donc de bonnes raisons de vous dire que de 1360 à 1410, pour l'orfèvrerie comme pour le reste, une véritable Renaissance avait été sur le point de se produire en France, qu'à ce moment il n'y avait pas de pays en Europe qui pût nier la supériorité de la France, ou du moins le degré de culture qu'elle avait atteint dans le sens du naturalisme, qui était le sens du développement suivi alors par l'art.

Il y a des objets semblables au Rossel d'or qui ne figurent pas dans l'inventaire de Charles V, mais qui figurent dans les inventaires de Charles VI (Ms. fr., n° 21446, f° 21).

Une statuette d'or passée depuis en Allemagne et longtemps possédée jusqu'en 1801 par une église d'Ingolstadt.

Le sceptre d'or de Charles V peut être l'œuvre de Hennequin Duvivier ou de Claux de Fribourg. Le comparer avec la description de l'inventaire de Charles V, n° 3449.

Orfèvres de renom sous Jean II, Charles V et Charles VI : Jean de Montreux, orfèvre du roi Jean; Claux de Fribourg qui fit une statuette d'or de saint Jean pour le duc de Normandie et une superbe croix pour le même prince devenu roi ; Jean de Picquigni, auteur du diadème du duc de Normandie; Robert Retour, orfèvre en la conciergerie de Saint-Paul ; Hennequin, chargé de la façon des trois nouvelles couronnes de Charles V ; Henri, orfèvre du duc d'Anjou ; Nicolas Giffart, excellent orfèvre de Paris, que Louis, duc d'Orléans, employait le plus volontiers ; Hance Croist, déjà nommé, qui fit pour Valentine une nef en forme de porc-épic en or ; Pierre Blondel qui, en 1387, répare le ciboire suspendu devant le grand autel de l'abbaye de Saint-Bertin, et qui, le 19 septembre 1394, reçoit 12 liv. 15 s. t. pour avoir orné, outre le scel d'argent du duc d'Orléans, « deux fermouers tout d'argent émaillés pour mettre au livre de Boèce » ; Jean de Clebourg qui travailla pour Isabeau ; Jean de Clichi, Gautier du Four et Guillaume Bocy, orfèvres de Paris, qui firent, sur l'ordre de l'abbé Guillaume, en 1408, la magnifique châsse de Saint-Germain-des-Prés en forme d'église ogivale.

Inventaire du trésor de Saint-Denis: f° VII^{xx} VI, v° « Item, deux images d'angels et une image de femme, d'argent doré, assis sur hault entablement, le hault garny de feuilles entre deux sauvages et devant derrière et par les cotez semez de fleurs de lys de basse taille, et entre les dictes trois images deux autres images l'une de roy et l'autre de royne à genoulx, aussy d'argent doré, garnis sur leurs testes de couronnes semées de fleurs de lys et aussy de basse taille sur champ d'azur et au bout du costé dextre une petite image d'enfant à genoulx, le tout assis sur un entablement à cinq pants sur dix lyons, le tout d'argent autour du dict entablement et esmaulx semez de fleurs de lys d'or et des armes du dauphin, excepté au derrière d'icelluy entablement en lectres plattes d'or à champ d'azur. Ce joyau d'argent fit faire le roy Charles, fils du roy Jean VI. »

« Et y est en or envaisselé garny de pierreries le menton de la benoite Magdelaine et ce don en fit le roi le jour de saint Nicolas

sixième jour de décembre l'an mil trois cens soixante huict auquel jour fut du dict roy compere et tint son premier fils sur fonds. »

F° VII^xx, II, r°. « Item s'est trouvé es dites armoires un reliquaire servant à porter le saint Cloud aux processions et en icelluy cinq images d'or assises sur un entablement d'argent doré à huit pants. C'est assavoir l'image monseigneur saint Charlemagne, ses armes de l'empire et de France en une losange attachée à sa poictrine, l'image Monsieur saint Louis, tenant icelluy image un entablement d'or assise sur une couronne aussy d'or et pendante au dict entablement deux chaines rectes d'or et au bout d'icelluy deux vis. Au devant du dict image Charlemagne un image de roi à genoux sur un oreiller à cottes d'armes semées de fleurs de lys; mains joinctes lespée et la dague à ses costez. Et devant ledict saint Louis un image de royne aussi à genoulx sur un oreiller, mains joinctes sur la robbe, les armes de Bavière et devant la dicte colonne un image d'enfant à genoulx sur un oreiller, mains joinctes, une teste à manteau semé de fleurs de lis et daulphins. Le tout d'or, l'entablement d'argent doré percé à jour par les costez et garnis de fleurs de lys et de daulphins. Une place vuide d'un daulphin au pied devant, une table d'argent doré aux deux boutz d'icelle esmaillé des armes du roy et de la royne et entre icelles armes escript Charles sixième de son nom roy de France donna ce joyau à l'église Saint-Denis le jour dudict saint l'an M III^c III^xx et le dix-huitième de son règne. »

Nombreuse argenterie des rois de France attestée par les inventaires. Toute la richesse mobilière consistait presque en argenterie. Non seulement cette argenterie était fabriquée en France, dit Emeric David, mais le roi lui-même affectait de s'enorgueillir du mérite de cette fabrication; une occasion solennelle lui donna lieu de manifester ce sentiment.

En 1378, l'empereur Charles IV étant venu en France accompagné du jeune roi des Romains, son fils, la ville de Paris leur offrit à l'un et à l'autre de magnifiques présents en orfèvrerie, « moult bien ornée et dorée ». Le roi leur fit présenter des aiguières et une coupe d'or, dont les embellissements en émail représentaient le ciel et les signes du Zodiaque. Parmi ces objets se trouvaient notamment deux grands flacons d'or, où, suivant les termes de l'historien, « estoit figuré en ymages eslevées (c'est-à-dire en bas-relief) com-

ment saint Jacques monstroit à saint Charles-magne le chemin en Espaigne par revelacion ».

Le duc de Berry, en offrant ces pièces à l'empereur Charles IV, lui dit : « Le roi vous salue et il vous envoie de ses joyaux tels comme à Paris on les fait. »

Ces pièces d'argenterie à figures, étaient l'ouvrage d'un orfèvre nommé aussi Hennequin. Christine de Pisan nous l'a raconté dans le *Livre des faits et bonnes mœurs de Charles V.*

Cet Hennequin est Hennequin Duvivier, dont il est question dans la préface de l'Inventaire de Charles V, publié par M. Labarte.

J'aurai à revenir sur le chapitre de l'orfèvrerie, mais j'ai dû tout d'abord vous signaler le caractère particulier de l'art enivré de richesse, d'une richesse quelquefois de mauvais goût. Il faut d'abord voir l'or : c'est la note dominante dans la couleur du tableau. Cette note est aveuglante. Il faut que vous en ayez la sensation.

J'espère que quelques principes, quelques caractères généraux se détacheront déjà pour vous de l'enseignement de l'école du Louvre pendant cette première année. Il est entendu désormais que le XIVe siècle mérite d'être étudié et qu'il faut faire remonter jusqu'à lui les origines de l'art de la Renaissance, c'est-à-dire de l'art qui a succédé à l'art du moyen âge. Il est une autre vérité qui doit ressortir de nos études et de nos examens. C'est que l'art du XIVe siècle, dans le Nord de la France, a été essentiellement flamand. Ce point est tellement capital que j'aurai à y revenir longuement. Mais il faut que, dès maintenant, vous ayez une connaissance générale de ce fait. L'étude du style, l'étude des textes nous conduisent toutes deux aux mêmes conclusions. Les œuvres de l'époque sont empreintes au plus haut degré du caractère naturaliste, réaliste et flamand. Les textes nous révèlent que tous les artistes renommés et à la mode avaient vu le jour dans les Flandres. Tous ou presque tous les artistes employés à la cour de Bourgogne étaient flamands. Je vous en parlerai longuement l'année prochaine.

DEUXIÈME ANNÉE (1887-1888)

LA RENAISSANCE

Les premières leçons furent surtout consacrées à une révision de ce qui avait été dit au cours de la première année. L'auditoire de Courajod s'était notablement accrû; il voulait mettre ses auditeurs au courant.

Il disait à la fin de la leçon du 21 décembre 1887 :

Ceux d'entre vous qui m'ont fait l'honneur d'être assidus aux entretiens de l'année dernière trouveront sans doute que je me répète. Mais songez, Messieurs, que, dans un enseignement qui est tout de persuasion et d'enchaînement d'idées, il faut d'abord que je mette sommairement mes nouveaux auditeurs, les absents de l'année dernière, au courant des résultats précédemment acquis. Il faut avant tout que l'auditoire tout entier soit amené au diapason et mis, tant bien que mal, en état de saisir et de comprendre les nouveaux développements de l'art qui feront l'objet du cours de cette année.

C'est le moment de vous annoncer mon programme. Dans les premières réunions nous vous présenterons un tableau l'ensemble de l'art français à la fin du XIVe siècle et sous le règne de Charles VI. Vous y verrez l'éclat de la première Renaissance française et parisienne, jusqu'au jour où elle s'obscurcit pendant les orages de l'anarchie et les malheurs de l'occupation étrangère, au début du XVe siècle. Vous pourrez constater combien la France tient hardiment la tête dans le grand mouvement international de l'art à cette époque. Puis j'interromprai l'histoire de notre sculpture pour vous faire voir le mouvement parallèle de l'art italien pendant le XIVe siècle. J'analyserai devant vous l'œuvre des fondateurs de la Renaissance italienne, pour les forcer à nous avouer tout ce qu'ils ont emprunté à l'art antérieur, à l'art que la France avait si fièrement formulé dès le milieu du siècle précédent. Je vous prouverai

que l'intervention de l'art antique dans la grammaire ornementale de la seconde Renaissance générale ne fut qu'un accident et la caractéristique, non de l'ensemble du mouvement, mais seulement d'un épisode. Puis j'étudierai avec vous l'histoire de l'art bourguignon, c'est-à-dire d'un nouvel art français de source flamande qui, après s'être épanoui dans nos provinces de l'Est, couvrit la France de ses monuments. Je pousserai l'histoire de cet art aussi loin que possible dans l'ordre chronologique pendant les leçons de cette année. Mais peut-être ne pourrai-je pas parvenir, avant notre séparation annuelle, à traiter complètement un aussi vaste sujet.

En tout cas, une idée féconde résultera, je l'espère, de l'exposition des doctrines que je développerai devant vous. La Renaissance n'est pas l'étroite période de l'histoire de l'art qu'on a voulu désigner jusqu'à présent sous ce nom. La Renaissance de l'art moderne a commencé franchement et réellement au XIVe siècle, et la France avec la Flandre ont contribué à ce grand mouvement autant qu'aucune autre nation de l'Europe.

Allez revoir dans le corridor du musée de la Renaissance[1], si vous pouvez la distinguer dans cette cave, la Vierge dont je vous ai déjà dit quelques mots. Elle appartient bien certainement à la première moitié du XIVe siècle, à cause du manteau à la cordelière lâche, à cause de la robe qui ne colle pas sur le buste et dont le corsage retombe un peu sur la ceinture. L'enfant Jésus n'est pas nu, c'est là un autre symptôme d'ancienneté.

Remarquez le commencement du véritable naturalisme dans l'expression de la tête. Les yeux restent froids ou, si l'on veut, conservent l'expression conventionnelle qui était déjà à la mode à la fin du XIIIe siècle. La bouche, au contraire, est déjà faite d'après nature. Un modèle réel, bien individuel, incorrect et vulgaire, a posé. Remarquez de plus le caractère et l'expression intime de la composition. L'Enfant Jésus caresse le menton de sa mère d'une main, et joue de l'autre avec un oiseau. Ce sentiment s'est même montré dès le XIIIe siècle. L'expression générale de la tête de la Vierge est indiscutablement naturaliste. On n'y retrouve plus la

1. Cela était dit avant les remaniements et agrandissements du musée de moyen âge, que Courajod ne put réaliser que deux années plus tard.

noblesse de l'allure coutumière à la statuaire du XIIIe siècle. Ce n'est plus exclusivement la femme noble; c'est la mère dans l'abandon de la vie journalière; c'est la femme un peu vulgaire appartenant même à une classe peu élevée de la société, et qui n'est embellie que par les grâces de la maternité.

J'ai besoin d'insister sur ce phénomène que j'analyse devant vous, parce que c'est la clef de toute une partie de l'art moderne.

Savez-vous à quoi aboutira ce sentiment — bien indiscutablement empreint sur ce marbre — cela aboutira à la sublime, naïve et populaire interprétation du nouveau Testament que nous donneront les écoles flamande et hollandaise. L'âme d'un Rembrandt pourra un jour se développer dans une école qui a eu de pareils débuts. *Le Ménage du menuisier*, *Les Pélerins d'Emmaüs* sont au bout de la voie qu'inaugure l'obscur imagier, auteur de la figure que nous examinons. Sachons-lui gré de ses timides et tâtonnants efforts. Il était en train d'affranchir l'art moderne, et l'art moderne existe depuis le jour où l'artiste n'est plus forcé d'employer un langage convenu et traditionnel pour interpréter la nature et traduire les impressions qu'il en reçoit.

DEUXIÈME LEÇON

LE QUATORZIÈME SIÈCLE

La leçon du 28 décembre fut consacrée à un tableau d'ensemble de l'art du XIVe siècle, simple résumé des cours antérieurs. Nous nous contenterons d'en extraire le début et la conclusion que Courajod avait écrits :

Et d'abord il faut vous expliquer pourquoi cet exposé est encore à faire et pourquoi nous nous trouvons en face d'un problème important resté jusqu'ici sans solution.

Il y a quarante ans environ, une pléiade d'hommes éminents jetaient les bases de l'étude scientifique et de l'enseignement de nos arts nationaux. Vous les nommerez comme moi. C'étaient Arcisse de Caumont, Mérimée, Vitet, Lassus, Viollet-le-Duc et Jules Quicherat. On sait au prix de quelles difficultés, de quels dégoûts, de quelles insultes ils ont fondé la science.

Quicherat s'est vu fermer les portes de l'Académie des inscriptions et n'a jamais pu professer que dans une école spéciale et devant un auditoire comptant beaucoup plus d'historiens que d'artistes et d'archéologues. Pendant longtemps Quicherat ne s'est adressé qu'à des philologues. C'est dire que si on le laissait prêcher, on le condamnait à prêcher dans le désert.

Viollet-le-Duc, poursuivi par quelques siffleurs ameutés par l'envie, n'a jamais pu répandre publiquement par la parole les doctrines qu'il avait si brillamment établies dans ses livres. Il n'a pu voir se réaliser ce musée de sculpture comparée, qu'il avait rêvé toute sa vie de créer et dont il voulait, il y a quarante ans déjà, doter la France. J'en appelle, Messieurs, aux souvenirs de quelques-uns d'entre vous qui avez été les témoins des luttes et des combats sou-

tenus par cet homme illustre et indignement persécuté, avant d'être exploité.

Aujourd'hui nous assistons à un tout autre spectacle. Les mauvais vouloirs qu'on opposait systématiquement aux créateurs et aux inventeurs sont tombés. On demande maintenant à leurs élèves ou à leurs doublures ce qu'on n'a pas voulu accepter des maîtres et des chefs d'emploi. Les doctrines fondées par les savants précédemment cités sont mises en exploitation par leurs disciples. Il ne s'agit pas actuellement, pour satisfaire l'opinion nouvelle, de pousser en avant les découvertes de nos prédécesseurs, mais, dans un temps éminemment utilitaire, de vulgariser simplement les doctrines et les premiers résultats mis en circulation. C'est la justification de ce mot de Berlioz mourant. Enfin on va jouer ma musique.

Donc, les suivants de Viollet-le-Duc paraissent avoir une tendance à enseigner et à pratiquer sa doctrine, sans vouloir la développer dans son esprit. Ils s'enferment strictement dans le cercle des faits étudiés et plus particulièrement analysés par le grand initiateur. Ils se désintéressent de tout le reste. Les théories de Viollet-le-Duc, beaucoup trop prises à la lettre, tendent, je le crains, a être interprétées judaïquement, comme on dit, et à devenir une doctrine fermée. Malheur, alors, à telle ou telle époque de l'art qui n'aura pas été l'objet des préférences de Viollet-le-Duc ou sur laquelle le maître n'aura pas eu le temps d'insister. Tout ce qui concerne cette époque devra être considéré comme non avenu et les monuments qui la représentent seront écartés comme indignes de l'examen et proscrits au nom de l'esthétique.

Car, chose surprenante, mais sentiment bien humain, ces proscrits de la veille, une fois satisfaits et parvenus à la réalisation partielle de l'idéal de leur maître, se transforment à leur tour en proscripteurs. L'idéal de Viollet-le-Duc, c'était le style gothique primaire du XIIIe siècle. Viollet-le-Duc avait raison de soutenir cette thèse quand il comparait entre elles les différentes époques de l'art français. Dans ce cas-là on a bien le droit d'avoir des préférences. Viollet-le-Duc a bien fait de former autour de lui une excellente école de sculpteurs français, nos contemporains, auxquels il a donné pour unique modèle le style gothique primaire. Il a bien fait de donner à notre pays et à notre temps des imagiers

habiles, qui composent et exécutent comme on composait et comme on exécutait au XIIIe siècle. Quand il s'agit de comparer, je suis absolument de l'avis de Viollet-le-Duc. Je déclare ici bien haut que pour moi aussi rien n'a surpassé notre art français de la première époque gothique. Mais ce n'est pas de ma faute si cet art-là n'a pas duré jusqu'à nos jours. Ce n'est pas de ma faute si nos écoles occidentales ne lui ont pas été fidèles. Cet art est mort depuis longtemps et l'art qui l'a remplacé a le mérite de vivre encore et d'être notre art contemporain.

Proclamons donc la souveraine beauté du premier art gothique. Mais faut-il négliger les autres périodes de notre art national uniquement parce qu'elles diffèrent sensiblement de la période qui a été le point culminant de cet art, et parce qu'elles ont été la transformation ?

Viollet-le-Duc ne le pensait pas et il l'a bien prouvé par ce qu'il a dit dans le t. VIII du *Dictionnaire d'architecture*.

Cependant les continuateurs de Viollet-le-Duc, exagérant la doctrine du maître, déclarent *a priori* qu'en dehors du XIIIe siècle il n'y a presque rien d'intéressant à étudier dans la période gothique française, et que les monuments du XIVe siècle sont dangereux à exposer comme modèles, car ils peuvent gâter le goût des étudiants. Ce raisonnement est parfaitement logique dans la bouche des artistes éminents qui, imbus par la pratique des grandes doctrines du grand siècle de l'art français, sont instinctivement hostiles, comme l'ont été les maîtres eux-mêmes du XIIIe siècle, à l'art qui devait les remplacer. Il en résulte que le musée du Trocadéro, qui pour eux ne doit s'ouvrir qu'à des modèles indiscutables, restera fermé à tout ce qui n'est pas l'art orthodoxe. Or, cet art orthodoxe, il est facile à définir. Il comprend tout ce qui a fait l'idéal des hommes qui ont combattu noblement et courageusement pendant dix ans pour le triomphe de l'école gothique. Mais il ne comprend pas autre chose.

Les anciens proscrits devenus jurés à leur tour traitent certains arts méconnus comme naguère les académiciens traitaient les arts récemment réhabilités, en leur appliquant une mesure qui n'était pas faite pour eux. On dit : Je ne connais pas, — cela manque de goût, — donc cela ne mérite pas d'être étudié — donc cela serait dangereux à présenter au public. Et l'on croit ainsi justifier et légitimer son ignorance.

Voulez-vous savoir quelles ont été les conséquences de ce fait? C'est qu'on a méconnu les véritables origines de la Renaissance et qu'aujourd'hui les disciples de Viollet-le-Duc sont disposés à faire chorus avec leurs pires ennemis, les champions exclusifs des Grecs et des Romains, en soutenant qu'il a fallu l'intervention de l'art antique pour régénérer l'art affaibli et débilité de l'école gothique.

Or, cette théorie, je la crois absolument inexacte, et voilà pourquoi j'ai été obligé d'étudier avec vous le XIVe siècle, malgré les dédains dont il est injustement l'objet.

Le style gothique s'est régénéré tout seul, par le seul moyen qui lui restât, par la conversion à un naturalisme absolu dont est sortie la Renaissance. A toutes les époques, dans tous les temps et dans tous les pays, on ne se débarrasse d'un art vieilli, usé et devenu menteur, que par le retour à la sincérité de l'inspiration, que par le retour à la nature.

Eh bien ! c'est ce que certains fanatiques inconsciemment intéressés ne veulent pas permettre qu'on puisse démontrer. Ils ont placé des fonds d'admiration à des conditions onéreuses dans l'affaire qu'il s'agit de liquider. Sans m'en douter, j'ai touché à l'arche sainte. D'un autre côté, quand, malgré tout j'aurai fait ma démonstration, savez-vous ce qu'on me dira ? « Ce n'est pas bien malin ce que vous prétendez nous apprendre. Cela tombe sous le bon sens. » Et ceux qui me combattent aujourd'hui déclareront que je n'ai fait que démontrer l'évidence. Ainsi va le monde !

Cependant, sourd à tous les sarcasmes, je poursuivrai mon œuvre et je m'estimerai heureux si, dans cette recherche, je puis ajouter une page aux découvertes des grands et des vrais amis de notre art français, aux inventeurs et aux restaurateurs de l'histoire de notre sculpture nationale. Peu m'importe qu'on suscite des obstacles à ma démonstration. La vérité peut attendre.

La leçon se terminait ainsi :

L'année dernière, dans l'exposé de la marche des idées, je n'ai guère pu dépasser l'époque de Charles V, et si j'ai fait allusion à des monuments postérieurs à la mort de ce prince, c'était pour expliquer l'art de son règne. Je reprends l'histoire de l'art à 1380.

Pour caractériser l'art de la fin du XIVe siècle, il faut évoquer le souvenir des frères de Charles V, des ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, et surtout du fils puîné de Charles V, du frère de Charles VI, de Louis duc d'Orléans.

Il y eut indiscutablement un courant qui portait la France vers l'Italie dans les vingt dernières années du XIVe siècle. Ce courant fut personnifié et incarné dans le duc Louis d'Orléans, ou, pour mieux dire, le duc Louis d'Orléans fut l'agent de ce courant.

En 1396 la république de Gênes se donne au roi de France. La seigneurie du roi de France dure de 1396 à 1409.

Le mouvement qui entraînait la France vers l'Italie fut entravé par les malheurs publics de la fin du XIVe et surtout du commencement du XVe siècle, la guerre des Anglais et les discordes. Rien après 1407.

La France était, même politiquement, singulièrement grande à la fin du XIVe siècle. L'éclat dont elle brilla alors dans les arts ne fut qu'un reflet de sa puissance.

Son influence se faisait sentir au loin. Elle eut alors une politique d'expansion prodigieusement vivace. Tandis que le chancre anglais la rongeait, du côté du Nord, elle ne cessait de méditer l'invasion du Midi de l'Europe, la prépondérance dans la Méditerranée, et de préparer par des intrigues diplomatiques la conquête de l'Italie. Charles VIII ne fit que reprendre plus tard la suite de ces idées et que les réaliser par les armes.

Sans la folie de Charles VI, sans la mort du duc Louis d'Orléans, sans l'affreuse anarchie qui succéda au crime de la rue Barbette, l'expédition d'Italie aurait eu lieu au commencement du XVe siècle. Car Louis XII, en traversant les Alpes, ne fit plus tard qu'exécuter des projets séculaires dans sa maison. Si cet événement s'était produit alors, c'est-à-dire au point relativement culminant du développement de l'art français depuis qu'il était entré dans des voies nouvelles, la Renaissance, commencée déjà de ce côté-ci des Monts, aurait été peut-être de physionomie exclusivement et définitivement française. Les cent ans de retard que nous causa la guerre anglaise changèrent la face des choses. L'art italien avait eu le temps de prendre une physionomie particulière et spéciale, il avait définitivement fondé sa personnalité par son alliance avec l'art antique,

lorsque les premiers bataillons français furent en contact avec lui. Sur le terrain des arts il n'y eut guère de lutte. Au point de vue de l'application des éléments décoratifs, l'art français, qui n'était plus guère représenté que par la branche bourguignonne, se laissa convertir.

Mais la France connaissait et possédait depuis longtemps les principes de la Renaissance, avant d'avoir adopté les formes italiennes, qui ne furent dans le développement de certains principes universels qu'un incident particulier et d'abord tout local. La France maria les principes de sa Renaissance nationale, qui étaient alors à peu près exclusivement ceux de l'école bourguignonne ou d'origine bourguignonne, avec les principes de la Renaissance italienne, et de cette union sortit l'art français du temps de Louis XII et de François Ier.

TROISIÈME LEÇON

(11 Janvier 1888)

L'ART SOUS CHARLES VI

MESSIEURS,

Après ce que j'ai eu l'honneur de vous exposer dans notre précédente réunion, vous ne pouvez plus douter de l'existence à Paris et dans le Nord de la France, pendant la fin du XIVe siècle, d'un état de civilisation très avancé. Il me reste à vous faire connaître quels furent les produits de cette civilisation dans le domaine de la sculpture. C'est une tâche très compliquée et très difficile, pour l'accomplissement de laquelle je réclame toute votre attention, en même temps que je vous demande toute votre indulgence pour la laborieuse démonstration entreprise par moi.

La période que nous étudions est une heure solennelle dans l'histoire de l'art. C'est l'heure où la Renaissance, c'est-à-dire l'art gothique, transformé et rajeuni par le naturalisme, va prendre une physionomie qui restera à peu près celle de l'art moderne.

Commencée sous Charles V, ainsi que je l'ai déjà prouvé, la grande évolution qui transforma définitivement les principes de l'art, continue sous Charles VI. C'est à ce moment que, suivant moi, se manifeste véritablement et d'une manière bien évidente le mouvement en avant de la Renaissance. C'est à ce moment que les principes nouveaux dont elle procède se produisent et s'affirment d'une manière bien caractérisée.

A partir des règnes de Charles V et de Charles VI, la France

inspirée par l'école des Flandres inaugure un art nouveau, un art sur lequel l'Europe vivra plus de deux cents ans, un art enfin sur lequel l'Italie, plus heureuse, plus habile et mieux conseillée, saura mettre le sceau définitif, mais dont le brevet d'invention appartient au Nord de l'Europe et que cette contrée avait ouvertement et largement pratiqué quelque temps avant l'Italie.

Il faut que vous ayez des notions précises sur ce que fut la sculpture en France et en Europe pendant le règne de Charles VI : je vais donc entrer dans de nombreux détails qui pourront être fastidieux, mais qui cependant sont indispensables.

D'abord quelques signes caractéristiques à vous rappeler. — Naturalisme des têtes et des mains. Recherche et, dans une certaine mesure, affectation de la vulgarité. Cependant n'exagérons pas. Je m'adresse à un auditoire intelligent qui interprète ma parole. Je ne puis, à propos de chaque règle, vous signaler les nécessaires exceptions de cette règle.

Il y eut des exceptions et de nombreuses exceptions, même dans le courant le plus fort de l'art naturaliste. Et d'ailleurs ce courant, s'il finit par tout dominer, ne fut pas unique au début.

Il n'en est pas moins indiscutable qu'il y eut sous les premiers Valois un retour vers la copie directe de la nature. J'ai eu l'occasion de démontrer récemment, dans une conférence faite à l'Union centrale des arts décoratifs, que l'usage de mouler d'après nature fut pratiqué pendant tout le moyen âge et particulièrement pendant la seconde moitié du XIVe siècle. Vous n'en douterez pas en regardant certains visages de statues. Vous en avez plusieurs spécimens sous les yeux sur cette table.

Le courant naturaliste dont nous avons signalé l'existence sous Charles V continua sous Charles VI. Nous pouvons en fournir plusieurs preuves. Voici le moulage de la tête de la statue de Marie de Bourbon à Saint-Denis, venant de Poissy. C'est une statue en marbre blanc et noir. C'est le portrait d'une dominicaine : robe blanche, manteau noir.

Marie de Bourbon, sœur de la reine Jeanne de Bourbon et par conséquent belle-sœur de Charles V, fut nommée, en 1380, prieure du monastère de Poissy, où elle avait reçu le voile en 1351. Après avoir, dit Guilhermy, gouverné les religieuses de cette illustre

abbaye, avec une sagesse, une régularité et une douceur admirable, elle mourut le 10 janvier 1402 (nouveau style) et fut inhumée dans le chœur de l'église conventuelle. Sa statue en marbre blanc et noir s'y voyait encore au siècle dernier, appuyée contre un pilier à droite de la grande grille et accompagnée de colonnettes de cuivre ainsi que d'autres ornements de même matière. L'épitaphe était en vers français. La figure a seule échappé à la destruction. J'ai fait mouler pour vous la tête de cette statue. Qu'on montre l'ensemble de cette statue à ce qui s'appelle un homme très fort, c'est-à-dire un de ces demi-savants comme il s'en rencontre partout et qui sont toujours prêts à donner leur avis, il répondra que c'est une œuvre médiocre du XVIe ou peut-être du XVIIe siècle. Il se refusera à la croire plus ancienne, à cause de la vulgarité et du naturalisme. Eh bien ! Il n'en est rien. La statue date, au plus tard, de la première année du XVe siècle (1401).

Je puis l'établir. Lenoir dit dans son journal, à la date de l'an VI : N° 925. « Le 28 ventôse reçu du citoyen Tearet, marbrier, à titre d'échange, contre des fragments de marbre, les objets suivants : Une statue en marbre noir et blanc et en pied, de Marie de Bourbon, sœur de Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, provenant de l'abbaye de Poissy », etc.

Dans la dernière édition manuscrite du catalogue du musée des monuments français, on lit : 438. — « Acquisition faite à l'acquéreur du couvent des dominicaines de Poissy. Statue en pied, en marbre noir et blanc, de Marie de Bourbon, sœur de Jeanne de Bourbon, femme de Charles V, abbesse de la susdite abbaye, morte en 1401, » et la planche 71 du *Musée des monuments français* nous représente la statue telle qu'elle était alors, les deux mains croisées (Elles ont été refaites). Lenoir en parle encore dans les éditions subséquentes de ses catalogues, notamment en 1810 (p. 204). La Marie de Bourbon de l'abbaye de Poissy est dessinée dans Gaignières, cabinet des Estampes. *Gaignères d'Oxford. Petit* réserve f° 31. Le monument est donc bien parfaitement authentique.

Cette statue, dont la généalogie est déjà si certaine, n'est pas inconnue. On la peut voir à Saint-Denis. Guilhermy l'a décrite; mais elle n'a jamais été citée comme un type de l'art sous Charles VI, et nous sommes obligés aujourd'hui en quelque sorte de la découvrir.

Guilhermy, en la rencontrant et en la louant d'ailleurs, n'a remarqué qu'une chose, c'est que la figure diffère du grand courant de l'art du moyen âge. Elle n'est pas d'un goût distingué. Il avait déjà fait la même remarque pour Charles V. Rien de noble ni d'élevé dans l'attitude du modèle. Nous le voyons bien. Allez à Saint-Denis ou regardez au moins la petite gravure sur bois qui est dans la *Monographie de Saint-Denis*. Guilhermy n'a pas vu que cette absence de distinction était due à l'application exagérée du naturalisme.

On ne peut rien comprendre à cet art quand on le rapproche des œuvres qui le précèdent. On comprend tout quand on le rapproche des œuvres qui suivront.

Cette pièce peut ne pas paraître belle quand on se place à un point de vue esthétique absolu. Mais elle est profondément intéressante et elle nous fait connaître le sentiment qui agitait l'art à la fin du XIVe siècle. Le besoin de se retremper dans la nature avait été tel qu'on en était arrivé, par haine du mensonge élégant, à rechercher la vulgarité de l'expression et à s'y complaire.

Voulez-vous un autre exemple? Regardez la Vierge en marbre de Marcoussis dont j'ai fait également, pour vous mouler la tête. La Vierge de Marcoussis qui, par ses plis, se rattache à une autre école de sculpture sur laquelle j'aurai à revenir, date certainement de l'époque de la construction du monastère érigé par les Montaigu avant leur disgrâce. C'est-à-dire qu'elle est antérieure à 1409.

M. de Champeaux, dans un article récent de la *Gazette archéologique*, l'assimile à une « image de Notre-Dame de marbre ou d'alebastre blanc de trois pieds de haut, des bienfaits du duc de Berry » dont il est question dans l'histoire de Marcoussis de Simon de la Motte à la date de dédicace de l'église, le 17 avril 1408. Cela n'est pas invraisemblable.

Autre exemple encore : les statues de Charles VI et d'Isabeau de Bavière à Saint-Denis. Sauval avait lu dans un registre de la Chambre des Comptes et il rapporte au t. II de ses *Antiquités de Paris* qu'une somme de 1.200 livres, prix de l'acquisition de la Bibliothèque de Charles V par le duc de Bedford, fut remise à Pierre de Tury, entrepreneur du tombeau de Charles VI et d'Isabeau de Bavière.

Ici se plaçait une digression sur le style des draperies à plis multiples, tumultueux, embarrassés quelquefois, tuyautés et se terminant en volutes — sur les draperies collantes et, malgré la multiplicité des plis, serrant de près le cou, sur les plis à tortillons et à tire-bouchons —, qui n'avait pas été écrite et qui se terminait ainsi :

Tous les tombeaux de la chapelle Saint-Jean-Baptiste à Saint-Denis — à part trois monuments de bronze — étaient composés de figures de marbre blanc posées sur des dalles de marbre noir. L'emploi simultané des deux marbres dans les tombeaux commencé au début du XIVe siècle, dura très longtemps. Il dure encore. — Il fut introduit par le goût flamand. — Le marbre noir est du marbre de Dinan.

Le tombeau de Charles VI ressemblait absolument comme disposition à celui de Charles V. Même dais, même encadrement de figurines aujourd'hui disparues. Ils appartiennent tous les deux, comme composition, au même art et à la même école. On peut s'en convaincre en regardant la gravure donnée par Dom Félibien dans son *Histoire de Saint-Denis*, p. 555.

Comme exécution, nous savons aujourd'hui que le tombeau de Charles V et celui de Charles VI ne sont pas dus au même artiste : mais les œuvres survivantes prouvent que les artistes des deux tombeaux sortaient certainement de la même école.

Je me résume. Dans la première moitié du XIVe siècle, les plis ont une tendance à l'allongement, à la verticalité. Dans la seconde, ils ont au contraire une tendance à se grouper en festons, à former ce que les anciens appelaient des sinus, des sortes d'échancrures, de golfes. Ce sont là des remarques d'ordre général qu'il faut appliquer avec intelligence.

Des exemples vous feront comprendre ce que je veux dire. Voyez les tapisseries de Nicolas Bataille de Paris, conservées dans la cathédrale d'Angers. Ces tapisseries sont décrites dans un inventaire de 1391. Elles sont donc antérieures à cette date. Il existe du reste un travail sur ces tapisseries dans les *Mémoires de la Société des antiquaires*; voyez également l'*Histoire de la tapisserie* de M. Eug. Müntz; vous y trouverez des renvois aux sources. En tête de chaque pièce de tapisserie, on voit une grande figure de prophète

assise sous un édicule. On y peut remarquer la recherche dans la complication des plis qui commence déjà.

Autre exemple. Voyez au musée de Dijon, sous le numéro 1420, le revers du rétable en bois sculpté par Jacques de la Baërze en 1389 et 1390. Ce revers a été peint par Melchior Broëderlam d'Ypres. Cette peinture est dans le courant international de l'art de l'époque. Elle tient de l'école flamande, de l'école de Cologne et de l'école italienne.

Recherche des plis fins, compliqués et allongés, un peu comme dans l'école de Sienne. Car l'influence italienne est plus sensible dans la peinture de ce rétable que dans la sculpture.

Je vous prierai de vous référer encore aux documents suivants, documents graphiques. Grandes heures du duc de Berry, ms. lat. 919 de la Bibl. nat. Petites heures du duc de Berry, ms. fr. 18014. Ce ms. était exécuté avant 1402. Voyez M. Léop. Delisle. *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1884, p. 399.

QUATRIÈME LEÇON

(*18 Janvier 1888*)

L'ART SOUS CHARLES VI

(*Suite*)

MESSIEURS,

Dans notre dernier entretien j'ai commencé à vous parler de la draperie, de la manière dont elle est conçue à la fin du XIVe siècle. Je vous ai expliqué qu'elle était pour vous un puissant moyen de diagnostic. Je vous ai dit que ces draperies étaient à plis multipliés, tumultueux, — embarrassés, — quelquefois tuyautés et qui se terminaient souvent par des volutes en tire-bouchon. Je vous ai dit que, malgré la multiplicité de leurs plis, ces draperies étaient fréquemment collantes et serraient le cou d'assez près. Je vous ai dit encore que ces draperies affectaient presque toujours de laisser voir, par quelque endroit, l'envers de l'étoffe employée. Je vous ai dit enfin que les plis de ces draperies affectionnaient particulièrement la forme de festons. En somme, comme caractère particulier, on peut signaler l'ampleur de la draperie à la fin du XIVe siècle. Pour me faire comprendre je vous ai fourni déjà quelques exemples tirés de miniatures de l'époque, je vais continuer aujourd'hui.

Je vous ai cité les grandes Heures du duc de Berry, ms. lat. 919 de la Bibliothèque nationale. Puis les petites Heures du duc de Berry, ms. fr. 18.014. Ce ms. était exécuté avant 1402. Puis, je vous signale comme un document hors ligne le psautier de Jean duc de

Berry, exécuté avant 1402, par André Beauneveu. Il est passé déjà sous vos yeux. Mais il faut aujourd'hui que vous l'examiniez avec beaucoup d'attention. Vous y voyez de charmantes miniatures en grisaille. — J'appelle votre attention sur ces grisailles, c'est un des caractères distinctifs de l'école des miniaturistes et des peintres de cette époque — Carnations légèrement teintées — Têtes d'une extrême souplesse et d'un réalisme très accentué — Plis fluides et flasques — Ce ne sont pas du tout les plis lourds et engorgés de l'école de Bourgogne — Fond quadrillé ; pas encore de paysage d'après nature. Le paysage naturaliste apparaîtra bientôt.

Larges stalles à décoration architectonique de pinacles superposés les uns aux autres, de couleurs variées, les unes roses comme dans les tableaux italiens ; les autres vertes, violettes, etc.

Remarquez les sièges sur lesquels sont assis les personnages. Quoique le dessin n'en soit pas exclusivement français, il y en avait de semblables dans le mobilier du Louvre sous Charles V et sous Charles VI. Sauval nous l'apprend : *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 22. Dans la chambre du roi et de la reine, il n'y avait que des tréteaux, des bancs, des formes et des faudesteuils ou fauteuils ; et pour les rendre plus superbes, les sculpteurs en bois les chargeaient d'une confusion de bas-reliefs et de rondes bosses ; les menuisiers les entouraient de lambris et les peintres les peignaient de rouge et de rosettes d'étain blanc. La chambre de parade où Charles V tenait ses requêtes fut peinte de cette sorte en 1366 par Jean d'Orliens et parée de ces meubles et de ces ornements par des charpentiers et menuisiers. »

Ces sièges étaient quelquefois recouverts de housses somptueuses, de tapis et de draps d'or. Des tableaux italiens nous en ont conservé la preuve et la statue de la Vierge de l'abside de la cathédrale de Bourges, quand elle aura été rétablie dans son état primitif, le démontrera jusqu'à l'évidence.

Comparez les pinacles et les cartouches ou cartels de la Vierge de M. Nollet avec les cartouches ou pilastres du reliquaire de saint Juvenal à Orvieto, exécuté par Ugolino de Sienne, — avec les cartouches de Sainte-Marie des Fleurs au XIVe siècle à Florence. Le reliquaire d'Orvieto gravé dans les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 365, date de 1338 avec les émaux translucides sur relief.

Dans ce même psautier du duc Jean de Berry, fonds français 13091, f° 201, je signalerai encore :

La Trinité représentée par Dieu le Père et par Dieu le Fils, entre lesquels un ange à ailes rouges issant d'un nuage soutient par la queue un pigeon blanc, image du saint Esprit.

Têtes extrêmement réalistes, presque vulgaires ; natures grasses; plis fluides, développés et flasques; pieds sans grâce. C'est encore le pied conventionnel de l'école de Cologne et de l'école italienne en orfèvrerie. Fond à damier. Les fonds à damier et à ramages dominent. Quelquefois ces fonds sont composés de corps et d'ailes de chérubins agglomérés.

Toujours dans le même psautier du duc Jean, f° 177. — Trois moines chantent devant un lutrin placé en avant d'un autel, au-dessus duquel Dieu le Père apparaît entouré d'anges dessinés en traits noirs sur fond d'or. Il faut remarquer le caractère extrêmement réaliste des têtes et surtout le caractère profondément naturaliste et tout humain de la tête de Dieu le Père, qu'on aperçoit à mi-corps. Cela est tout aussi avancé comme réalisme des têtes que les sculptures de Claux Sluter à Dijon. Seuls les plis diffèrent. Ces plis sont plus fluides et plus flasques que ceux de l'École de Sluter.

M. Léopold Delisle a établi qu'André Beauneveu a enluminé le manuscrit du fonds français n° 13091, en lui appliquant la mention d'un inventaire de 1401. M. Delisle a fait sa démonstration dans les *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, p. 195, et dans le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale* de Paris, t. I, p. 62.

André Beauneveu de Valenciennes, dont je vous ai parlé l'année dernière, est l'auteur des statues de Philippe VI, de Jean II et de Charles V à Saint-Denis. Il vivait encore en 1402. Il était mort en 1413. Il appartient donc au règne de Charles VI. Sur Beauneveu, voyez l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut* par le chanoine Dehaisnes.

Miniatures contemporaines de celles de Beauneveu. — Voir dans les *Évangiles*, de Curmer, après la page 353, deux miniatures soit de la fin du XIVe siècle, soit du commencement du XVe, représentant la première un *Massacre des saints* (*Massacre des dix mille martyrs*), l'autre une *Assemblée de confesseurs de l'Église*. Curmer dit que

ces miniatures paraissent provenir d'un livre ayant appartenu au duc de Berry. Il est évident qu'elles sont de Beauneveu ou de son école. Ces miniatures sont très réalistes et très fraîches de tons. Le fond de l'une est à ramages comme celles de Beauneveu; le fond de l'autre présente un beau paysage dans la manière de Pol de Limbourg. — Encadrements de pages encore bien dans le goût du XIVe siècle et comme les entourages des miniatures de Beauneveu.

Voulez-vous une preuve nouvelle que la Renaissance était déjà bien développée en France à la fin du XIVe siècle? Regardez ces deux photographies. Toutes deux représentent Dieu le Père assis en majesté et bénissant. Toutes deux sont françaises et elles se trouvent toutes deux en Italie. Elles reproduisent donc le même sujet et sont peut-être inspirées l'une par l'autre. Je n'insiste pas cependant sur ce dernier point qui est douteux. Mais ce qui n'est pas douteux, c'est l'imitation journalière, pendant le XVe siècle et au moment de l'épanouissement de la Renaissance, de nombreuses miniatures de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe. Je vous affirme ce fait dont je suis absolument certain.

Les adorables miniatures du livre d'Heures du duc de Berry possédé par le duc d'Aumale et qui datent des dernières années du XIVe siècle ou des premières du XVe, ont été copiées par les auteurs du fameux manuscrit Grimani de Venise, quatre-vingts ou cent ans après leur apparition. Preuve nouvelle que cette fin du XIVe siècle est un vrai point de départ. Instinctivement l'art de la Renaissance s'y reporta fréquemment comme à sa véritable source.

Autres miniatures à signaler. Manuscrit 11060 de la Bibliothèque de Bruxelles. Au commencement, deux grandes miniatures attribuées par M. le chanoine Dehaisnes à André Beauneveu. Voir l'*Art flamand* de M. Dehaisnes, où ces miniatures sont photographiées.

Elles sont bien absolument du même temps que celles du ms. 13091 de Paris. Mais je ne retrouve pas dans les têtes le naturalisme brutal de Beauneveu et j'hésite à les lui attribuer. Elles sont cependant entièrement franco-flamandes et nous renseignent très précisément au sujet des plis.

Je reviens aux psautiers du duc de Berry.

Le monument dont je vous présente des photographies n'est pas un monument isolé. L'art franco-flamand continua de marcher en

avant dans la voie nouvelle. Les miniatures du manuscrit des grandes Heures du duc de Berry exécutées avent 1416, probablement vers 1402, sont incroyablement en avance sur l'époque et sur l'art italien contemporain. Nous sommes cependant en plein règne de Charles VI, pas davantage. Les conséquences de l'existence de ces deux manuscrits à date certaine seront énormes dans l'histoire de l'art. Ces conséquences seront véritablement incalculables.

Est-ce que cela ne confirme pas de la manière la plus absolue la vérité que je vous ai déjà prouvée à l'aide seulement de quelques moulages? Le naturalisme débordait dans l'école française de 1360 à 1422. Aveugle ou menteur serait celui qui le nierait.

Mais ce n'est pas tout. L'imitation de la nature ne se borne pas à prendre pour objectif la figure humaine. Le paysage réaliste était du même coup inventé. Vous savez ce qu'était le paysage traditionnel dans l'école gothique pure, un véritable décor de théâtre en carton, trois arbres, un rocher et une montagne avec lointain très peu vaporeux. Ce paysage était immuable comme le décor de la vieille tragédie classique.

Le paysage gothique était un paysage de boîte à joujoux, type de Nuremberg. Ou bien on se bornait à donner aux compositions peintes un fond uniformément décoré, sur lequel elles se détachaient, ou bien encore des fonds d'or. Pour les purs gothiques la nature n'avait point d'âme par elle-même. Il fallait qu'elle fût interprétée et métamorphosée, animée par l'esprit, pour être jugée digne de prendre place dans un tableau. Ce principe donna aux arts décoratifs de la période gothique une incroyable grandeur, je le reconnais, mais dessécha le cœur des artistes et le ferma pour longtemps à l'amour naïf et spontané de la nature.

Le paysage naturaliste n'apparaît pas encore dans les miniatures du manuscrit de Beauneveu n° 13091. Les fonds sont remplis par des treillages, des dessins réguliers, des ramages comme ceux de nos papiers peints d'aujourd'hui.

Mais le paysage de la vraie nature, le paysage sincère, ému, aussi profondément vrai qu'il est profondément sentimental, et d'autant plus sentimental qu'il est plus vrai, le paysage comme nous le comprenons de nos jours fait irruption dans l'œuvre de Pol de Limbourg, l'auteur flamand des premières miniatures des

grandes Heures du duc de Berry, dont je vous parle en ce moment.

Vous le voyez, Messieurs, par tous les côtés je suis amené à constater que les divers principes qui forment le caractère de notre art moderne ont pris naissance dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Voilà donc le point de départ universel. Voilà le début de la Renaissance. Pol de Limbourg n'a pas eu besoin de semer des ruines dans ses perspectives, il n'a pas eu besoin de dessiner çà et là des statues mutilées, pour pouvoir goûter et pour nous faire comprendre la limpidité de nos eaux courantes, la fraîcheur de nos prairies et de nos forêts et le doux éclat de notre ciel.

Allons, Messieurs les Italiens, convenez-en, nous n'avions pas besoin de vos antiquailles ni de leurs renseignements pour apprendre à pénétrer et à interpréter la nature. Son âme s'était révélée toute seule et tout entière à nos grands ancêtres du XIVe siècle. La Renaissance, ou si vous aimez mieux, l'art des temps modernes était né chez nous avant l'exhumation des monuments de l'antiquité classique.

Maintenant que vous avez ou que vous pouvez vous procurer rapidement une notion précise des principaux caractères généraux de l'art du temps de Charles VI, j'aborde l'étude plus particulière des monuments de la sculpture.

Rouen. — Statues du portail de la cathédrale, statues de la petite cour de la Maîtrise, Statues provenant de la façade de la cathédrale et déposées devant le bâtiment du Musée.

Saint-Ouen. — Porche du midi. Tympan de la porte. Il représente la *Mort, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge*. Le relief en est assez plat. Les têtes sont réalistes, les figures courtes, les visages vulgaires. La draperie est tout à fait celle de la fin du XIVe siècle. Abondance et confusion des plis plutôt qu'ampleur. Toute cette sculpture est positivement de la fin du XIVe siècle.

Poitiers. — Palais des comtes de Poitiers. Il faudrait avoir un moulage complet de la cheminée pour expliquer le mélange des deux courants d'art qui étaient contemporains. En bas, sur le manteau de la cheminée, les anges qui supportent les écussons ont des têtes d'un art idéaliste et les plis compliqués et majestueux de la fin du XIVe siècle. En haut, belles et grandes figures aux têtes pleines de vie et de réalité. Les deux courants se mêlent encore. Penser à com-

parer la statue de sainte Catherine de Courtray dont la tête est inspirée par l'art idéaliste, quoiqu'elle soit bien flamande.

Poitiers. — Culs-de-lampe des salles de la tour ou donjon de Maubergeon, autrefois palais des comtes de Poitiers, aujourd'hui palais de justice. Travaux exécutés en 1384-1386. Statues d'un goût très sage, très pondéré, plis allongés; jolis méandres comme on en trouvera plus tard dans la sculpture bourguignonne. Ici les plis ne sont pas touffus et agités; ils tombent droit d'une façon qui vise à la simplicité. On ne trouve pas dans les statues de la tour de Maubergeon le mouvement des plis et les draperies des figures de la fin du xive siècle, qui aboutit quelquefois au décousu. Ici sagesse générale et recherche dans l'étagement des volutes des plis. C'est à ce courant qu'il faut rattacher également la Vierge de Marcoussis. On retrouve les mêmes méandres de plis dans certains pleureurs des tombeaux de Dijon et même dans certaines figures italiennes du dôme de Florence. Cela montre le caractère international de l'art à ce moment.

Bourges. — Musée. Deux fragments de la Vierge de la chapelle absidale de la cathédrale. Anges à têtes douces et gracieuses, cheveux et ailes dorés. Il faudrait en avoir un moulage : on prouverait ainsi qu'ils viennent de la cathédrale, et on pourrait recomposer la Vierge de la chapelle absidale telle qu'elle fut autrefois. Ce travail a été fait à l'aide d'un dessin dans l'un des derniers numéros de la *Gazette archéologique*.

Bourges. — Musée. Prophètes à plis collants et touffus avec des philactères à la main. N°s 415-416-417. Deux prophètes sont coloriés, un ne l'est pas. Ils appartiennent bien à l'école de la fin du xive siècle. Ces prophètes sont conçus dans le goût général, dans l'esprit de Beauneveu.

Mehun-sur-Yèvre. — Culs-de-lampe des salles de la tour et fragments de sculpture recueillis dans les fossés. Je vous avais dit l'année dernière qu'il n'y avait plus rien à Mehun. Les travaux entrepris par la commission des monuments historiques ont fait retrouvre plusieurs sculptures. Dans la tour restaurée, à la retombée de tous les arcs, anges à draperies comme celles de la tour de Maubergeon dans les salles du bas. C'est bien le style franco-flamand, à grandes et amples draperies, le style courant de la fin du xiv^e

siècle, la manière de Beauneveu en employant ce mot *lato sensu*.

Mehun-sur-Yèvre. — La tête d'apôtre ou de prophète que j'ai fait mouler chez M. Dutart à Mehun, est de style bourguignon, plutôt que de celui de Beauneveu. Le style bourguignon commence déjà à se faire sentir. D'ailleurs nous savons pertinemment que des contacts eurent lieu à Mehun-sur-Yèvre entre l'école de Beauneveu, c'est-à-dire l'école franco-flamande développée dans le milieu parisien, et l'école purement flamande de Claux Sluter. Le compte de la trésorerie du duc de Bourgogne pour l'année 1391-1394, nous apprend que le duc Philippe le Hardi envoya de Dijon son peintre en titre, Jean de Beaumez, et son maître sculpteur, Nicolas Sluter, pour visiter les travaux de sculpture et de peinture de Mehun-sur-Yèvre.

Église de Souvigny. — Culs-de-lampes des chapelles des ducs de Bourbon; draperies amples encore dans le style de la fin du xive siècle. Ce style dura longtemps dans les supports en cariatide.

A citer encore, revers du dais situés derrière la tête de Louis de Bourbon, *Le couronnement de la Vierge*. Il faut insister sur ce fait que les plis du couronnement de la Vierge entourée de deux anges sont à traînes et collants comme dans certaines miniatures de Beauneveu.

Ces draperies du Christ et de la Vierge, bien qu'exécutées vraisemblablement au commencement du xve siècle, sont encore dans le style de la fin du siècle précédent. On n'a jamais si bien fait en Italie. C'est déjà la Renaissance : mais ce n'est pas la Renaissance, comme elle se manifestera à la cour de Bourgogne. Ce n'est pas la Renaissance de Dijon. Ce n'est pas l'art de Claux Sluter et de son école. C'est au contraire une émanation du courant international de l'art à la fin du xive siècle. Ce petit bas-relief est véritablement admirable, quoique les têtes soient mutilées. C'est un type de premier ordre à citer pour représenter l'art de la fin du xive siècle ou des toutes premières années du xve siècle.

CINQUIÈME LEÇON

(*25 Janvier 1888*)

LA CHAISE-DIEU

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, après avoir placé sous vos yeux des miniatures à date certaine et en avoir tiré les renseignements qu'elles contiennent sur l'état général de l'art à la fin du XIVe siècle, j'ai commencé à vous signaler quelques-uns des principaux monuments de la statuaire du temps de Charles VI.

J'ai fait défiler devant vous quelques monuments de Rouen, de Poitiers, de Bourges, de Mehun-sur-Yèvre, de Souvigny. Nous allons continuer notre course à travers la France. Arrivons en Auvergne.

La Chaise-Dieu. — L'église de la Chaise-Dieu est un monument curieux et digne du plus sérieux intérêt. La vue de l'intérieur présente plusieurs des caractères communs de l'art gothique international, tel qu'il fut pratiqué par l'Europe occidentale pendant la seconde moitié du XIVe siècle. A part le système des pénétrations de toutes les moulures — qui est ici affecté et qui, au moment de la construction, me paraît avoir été un procédé particulier à l'architecture française — on éprouve en y entrant le sentiment que pourrait également produire le style gothique allemand et le style gothique italien. On pense à fois à la cathédrale de Francfort, à certaines parties de Saint-Etienne de Vienne, à la cathédrale de Milan, à la Frauenkirke de Munich et à certaines églises en briques

des bords de la Baltique. En somme, ce qu'on y remarque ce sont purement et simplement les doctrines caractéristiques de l'architecture générale contemporaine, telles qu'elles furent professées chez nous comme ailleurs par une école locale bien facile à déterminer et dont on rencontre d'autres manifestations dans l'Auvergne, le Velay, le Quercy et le Rouergue. L'église de la Chaise-Dieu est sans transept et munie d'un chœur, autour duquel on ne tourne pas, et sur lequel s'ouvrent directement des chapelles.

Mais si certaines parties de la construction de cette église offrent de l'analogie avec les édifices de plusieurs nations voisines et rappellent certains principes communs à l'art international du XIVe siècle, il y a d'autres parties, au contraire, qui sont exclusivement françaises d'esprit et d'exécution et qu'on ne retrouverait pas ailleurs. Je veux parler de l'abside et de la façade.

L'abside, par la beauté de ses aplombs, par la netteté de ses profils, par le franc et sincère développement extérieur de son plan, par l'harmonie et l'élégante simplicité de ses aspects, par son ossature et ses jambes de force non pas dissimulées mais utilisées pour la décoration, appartient exclusivement à notre art national. Il en est de même de la façade, avec sa silhouette traditionnelle des deux tours, avec ses fenêtres encore garnies de leurs moulures, avec la dentelle de pierre de ses baies fermées par des meneaux délicats. Enfin, de tous les éléments bien indiscutablement nationaux qu'on peut remarquer dans l'élévation de cette façade, il n'y en a pas qui affecte plus profondément le caractère français que la porte. Formule de l'arc brisé en tiers point, profils des moulures trumeau, dais, pinacles, voussures, ébrasement à triple retraite, tout est français dans cette construction. Les trois voussures qui décorent l'ébrasement de la porte sont ornées de statuettes placées sous des dais. La première voussure inférieure est consacrée à une série d'anges musiciens, la seconde comprend une suite de patriarches et de prophètes assis et porteurs de longues banderoles; la troisième voussure abrite les apôtres et les docteurs. Ce triple rang de voussures repose sur des pieds-droits décorés de dais richement sculptés, de dimensions beaucoup plus grandes, qui surmontaient autrefois des statues. Ces dais sont en pierre volcanique noire contrastant avec le reste du portail construit en pierre blanche.

Dans ces voussures dessinées et sculptées selon la mode française du Nord, les figures d'anges, de patriarches et de prophètes ont été non pas rapportées et scellées après coup, mais taillées en plein claveau avant la pose. Quoique mutilées pour la plupart, ces petites figures sont véritablement admirables et témoignent par leur style général et par leur exécution de l'art le plus consommé. Voilà comment on savait sculpter en France dans la seconde moitié du XIVe siècle. Car il est d'opinion courante aujourd'hui [1] que les trois travées inférieures de l'église de la Chaise-Dieu datent du pontificat de Grégoire XI, (1370-1378).

Ceci établi; passons à l'examen de la sculpture. Le prophète que j'ai fait mouler est le cinquième à droite de la voussure du milieu. C'est la seule figure intacte du côté droit. C'est de la sculpture très remarquable de la deuxième moitié du XIVe siècle. Après avoir admiré la grande et noble expression de la tête, étudiez la draperie. Elle se compose de grands plis allongés, élégants et revenant comme une lanière sur les pieds du personnage assis. Ces plis sont bien ceux de la fin du XIVe siècle, mais sans embarras, sans lourdeur comme dans l'école de Bourgogne. Ces plis, sans être tumultueux comme quelques-uns de ceux que je vous ai déjà montrés sont en même temps collants, mais sans trop d'exagération.

Il faut procéder en matière d'art comme en matière philologique, et étudier les diverses formules, les diverses expressions employées par les maîtres. La formule du grand pli en avant, du pli en lanière, dont les premiers maîtres de la Renaissance italienne se sont servis avec tant de bonheur, cette formule n'avait pas été inventée par eux. Elle a été pratiquée par les Français gothiques ou qu'on réputait gothiques, concurremment avec les Italiens, et même, si on accepte la date que j'assigne au portail de la Chaise-Dieu, antérieurement aux Italiens.

Le prophète de l'église de la Chaise-Dieu annonce l'œuvre de Ghiberti et de Donatello, dans la draperie desquels les mêmes procédés se retrouvent. C'est donc une pièce importante, d'abord par sa très grande et très réelle beauté et puis à cause des conséquences qu'on en peut tirer. Elle nous donne l'état de l'art et d'un art admirable pratiqué en France dans la seconde moitié du XIVe siècle.

1. Voyez Maurice Faucou, *Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu*, 1889, p. 10, et l'abbé Bonnefoi.

(Nécessité de méditer qui s'impose aux élèves.)

A ceux qui trouveraient cette sculpture trop belle, trop avancée pour être française et classée où je la place, je rappellerai que je leur ai montré une œuvre plus étonnante encore, quoiqu'elle fût antérieure à 1380. C'est le sceptre de Charles V conservé dans la galerie d'Apollon au Louvre. Rapprochons aussi Dieu le Père, représenté en Pape sur un émail translucide sur relief du musée du Louvre, et Dieu le Père de la miniature de Beauneveu ou de son école, reproduite par Curmer que je vous ai déjà fait passer. Et enfin le tableau du Louvre, n° 875 : Martyre de saint Denis l'aréopagite, premier évêque de Paris. Au centre, le Christ sur la croix et au-dessus le Père éternel; à gauche, derrière les barreaux d'une prison, Jésus-Christ donne la communion au saint évêque ; à droite le martyre du saint, et près de lui ses deux acolytes saint Rustique et saint Eleuthère, dont l'un est déjà décapité. Donné en 1863 par M. F. Reiset.

Le Christ mort soutenu par le Père éternel. A droite, la Vierge et saint Jean ; au verso les armes de Bourgogne. — Bois acquis en 1864.

On peut dire qu'il y eut un véritable style de Charles V et de Charles VI. L'existence du style de Charles VI en architecture et en sculpture peut se démontrer en étudiant les magnifiques constructions de Pierrefonds et de la Ferté-Milon. C'est l'époque des châteaux et des bastilles, y compris la bastille parisienne de la porte Saint-Antoine.

Ce style est très remarquable par sa simplicité, par sa sobriété, par sa grandeur, par son caractère monumental. Il semble avoir eu une véritable intuition du travail antique. Régularité de l'appareil, sévérité et pureté des aspects et des profils. Ne me faites pas dire cependant — ce qui répugnerait absolument à ma pensée — qu'il y eut une imitation directe et complètement consciente des monuments grecs et romains. Mais il y eut véritablement un rapprochement fortuit. En regardant ces belles murailles, on pense involontairement au Colisée de Rome, aux murs cyclopéens des constructions étrusques et à la grâce sévère des constructions florentines du xve siècle. Par ses lignes générales, par ses profils, l'appareil est

véritablement classique. Les pierres de chaque assise ont généralement 0m 33 de long.

Sous Charles V et sous Charles VI, la construction est sage et s'abstient du fouillis, du déchiqueté et des efflorescences de la dernière période gothique. Rien de pondéré ni de raisonné comme les constructions militaires de cette époque. Cela est si vrai que, quand la sculpture et l'ornementation font défaut, on peut hésiter à dater un édifice de 1390 à 1420 et qu'on pourrait le donner sans invraisemblance aux quarante premières années du XVIe siècle.

En France, on n'a jamais si bien construit matériellement qu'à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe (On le voit bien à Mehun-sur-Yèvre ou plusieurs époques sont juxtaposées). Les murs de Pierrefonds dans les parties anciennes et ceux de la Ferté-Milon n'ont jamais connu de lézardes ni de crevasses. Ils ne peuvent céder qu'à la sape prolongée et à l'artillerie.

Les constructeurs du XVIe siècle ont eu conscience de ce fait quand ils remanièrent tant de châteaux en France, une fois que la Renaissance eût revêtu chez nous la forme extérieure de la décoration italienne. Alors ils ne détruisirent pas complètement les murs admirables des châteaux du XIVe siècle et des trente premières années du XVe; ils se bornèrent à les ajourer, à éventrer longitudinalement le cylindre des tours et à y introduire des baies et des ouvertures à la mode.

A Pierrefonds, deux des preux sont encore en place sur les tours. Tous les autres ont été refaits en copiant les fragments qui avaient survécu et qui avaient été retrouvés dans les fossés et au pied des murailles. D'importants fragments sont conservés dans une salle basse du château. On y remarque toutes les qualités de la sculpture de notre meilleure Renaissance, époque de Louis XII et de la première période de François Ier. Le pli est ample, large, et possède, à son insu certainement, par intuition, une sorte d'inspiration antique. Le ciseau est franc ; les plans des têtes largement traités.

Le sculpteur moderne qui a exécuté pour Pierrefonds les figures trop mutilées pour être conservées en place et Viollet-le-Duc qui a donné l'esquisse de ces restitutions ont dû procéder tous les deux comme nous à l'analyse des œuvres contemporaines de celles qu'ils remplaçaient; et les conclusions présentées dans ce travail de

reconstitution par le crayon et par le ciseau sont identiques à celles que j'essaie de vous exprimer par la parole. Faites-en je vous prie, sur place, la comparaison et vous comprendez que je ne suis pas un rêveur, puisque le ciseau de nos artistes contemporains, inspiré aux sources originales, arrive à donner l'impression que m'a donnée l'examen de la sculpture en question, impression que je vous transmets oralement.

Regardez Pierrefonds et la Ferté-Milon. Ces admirables édifices valent surtout par leurs masses imposantes, par leurs nobles silhouettes, par des aplombs d'une fierté et d'une franchise toute dorienne. Comprenez le mot. Il n'y a pas de colonnes, bien entendu; mais j'entends par le mot dorien exprimer la sévérité et la noblesse de l'aspect.

Comme tout ici est raisonné ! La construction et la décoration ne sont que la résultante, l'expression du besoin à satisfaire, la réalisation élégante du but pratique exclusivement poursuivi. Quant à la sculpture, elle est déjà dégagée des principes étroits de la statuaire gothique.

Il n'y a pas de mauvais goût, pas de réseau de dentelles, pas de ces mille excroissances, pas de ces bourgeonnements de pierre qui font ressembler certaines bâtisses de la fin du xve siècle au visage d'un homme malade d'une fièvre éruptive, ou dont les membres seraient couverts par des veines congestionnées et gonflées. On n'a mis de sculpture que là où la sculpture était indispensable.

Pierrefonds. — Au-dessus de la porte d'entrée une *Annonciation*. C'était placer le monument sous la protection de la Vierge. Puis, comme chaque tour a besoin d'avoir un nom pour être désignée par le commandement au moment de la défense, on a sculpté sur le nu du mur l'image du héros dont chaque tour porte le nom. A Pierrefonds ce sont des preux qui prêtent leurs noms à chacune des parties individualisées de la défense; à la Ferté-Milon, ce sont les preuses.

L'*Annonciation* du portail de Pierrefonds a dû être complètement refaite; mais il faut reconnaître que cette restitution a été exécutée exactement dans l'esprit de l'œuvre primitive. La draperie cherche à s'émanciper et ne procède plus de poncifs antérieurs; les fleurs, le berceau de feuillage et les accessoires affectent la forme

naturaliste, ce qui leur donne une certaine lourdeur apparente quand on les compare à la flore idéale et en quelque sorte héraldique de l'époque précédente. C'était la réaction nécessaire et inévitable. Nous en avons déjà signalé les symptômes dans l'orfèvrerie. Le bas-relief de l'*Annonciation* du château de Pierrefonds est un pastiche très intelligent sur lequel on peut s'appuyer pour raisonner.

Tarascon. — On voit par les comptes du roi René, publiés par M. Lecoy de la Marche, que le château de Tarascon était achevé, moins la chapelle, en 1447, puisqu'il était habité par René qui en aménageait certaines salles.

Le château de Tarascon est antérieur à 1440. Il est certainement, à mes yeux, de la première moitié du xve siècle et rappelle, par ses procédés de construction, les châteaux de Pierrefonds, de la Ferté-Milon, de Mehun-sur-Yèvre. Appareil admirable, assises longues et de mêmes proportions, splendide exécution de la maçonnerie, aplombs et profils magnifiques. Ces profils sont d'une pureté grecque unie à une grande sobriété d'ornementation. En résumé, fierté des lignes et santé robuste de la construction. C'est le dernier mot de l'art de bâtir.

La Ferté-Milon. — Le château de la Ferté-Milon ressemble beaucoup par sa construction à celui de Pierrefonds. Le *Couronnement de la Vierge* sur la façade, au-dessus de la porte d'entrée du château. Sur chacune des tours, la figure d'une preuse. Le sujet est entouré d'une moulure très simple et très franche, un gros tore rapproché de profondes scoties, dont l'ombre est adoucie par un semis, par un rinceau de feuilles de vigne ou de feuilles de chicorée d'une composition gracieuse. C'est une simple étiquette, une sorte de cartel monumental, non pas attaché mais fixé dans la pierre du mur qu'elle n'entame pas par de trop profondes entailles.

Au-dessous des bas-reliefs des tours, afin que nul n'en ignore, on lit le nom du parrain ou plutôt de la marraine de chaque tour et, en cul-de-lampe s'étale le blason du constructeur, de Louis d'Orléans : écu de France au lambel de trois pendants supporté par deux écureuils ou deux hermines.

Quel est l'auteur des sculptures de la Ferté-Milon ? Jean de Liège ou Jean de Saint-Romain ? en tout cas un des plus grands sculpteurs

du règne de Charles VI. Voilà ce qu'étaient les sculptures du Louvre sous Charles V. Ces sculptures ayant aujourd'hui disparu, on sent quelle est la valeur de celles qui survivent.

Je ne suis pas tout seul à penser tant de bien de cet art proscrit et systématiquement dédaigné de la fin du XIVe siècle. Je vous ai cité dans la première leçon de l'année dernière ce qu'en a écrit Viollet-le-Duc.

Les musées ont été fermés aux monuments de cet art d'une façon à peu près systématique. Presque toutes les œuvres du XIVe siècle dont je propose le moulage sont repoussées *a priori* par des gens d'esprit, qui professent l'histoire de l'art à l'aide de calembours, par à peu près. Reportant toute leur attention sur les seules idées principales développées par Viollet-le-Duc, ils ne veulent pas que l'enquête ouverte par le maître soit continuée. Aller au delà, c'est manquer de goût et, au nom de l'esthétique, ils déclarent qu'il faut fermer la porte après le XIIIe siècle et ne la rouvrir qu'au commencement du XVIe.

Pour mes contradicteurs savez-vous ce que c'est que le goût? C'est la proportion de leur ignorance. Nous ne connaissons pas cela, donc cela n'existe pas et nous serons assez puissants pour empêcher que ce soit mis en lumière devant le public.

Ah! Messieurs, si Viollet-le-Duc avait eu ce que moi, indigne, j'ai le bonheur d'avoir, c'est-à-dire un auditoire nombreux et bienveillant, on n'aurait pas étranglé sa doctrine. La science ne serait pas en retard de quarante ans. Si je parviens à vous convaincre nous serons légion. Si mes idées ne vous répugnent pas, faites-les vôtres et défendez-les contre la malveillance et l'indifférence. Ensemble, mais ensemble seulement, nous pourrons triompher.

SIXIÈME LEÇON

L'ART SOUS CHARLES VI

(*Suite*)

MESSIEURS,

Nous en sommes restés, dans notre dernier entretien, à l'examen du bas-relief du château de la Ferté-Milon. J'en fais passer de nouveau la photographie sous vos yeux[1].

Ce *Couronnement de la Vierge* du château de la Ferté-Milon étant un monument capital pour l'histoire de l'art, je vous engage à l'aller visiter.

La date de ce précieux ouvrage est assez facile à fixer. Il est contemporain de l'édifice qu'il décore. Cet édifice resté inachevé a été élevé par Louis d'Orléans, l'amateur raffiné que vous connaissez déjà, entre les années 1390 et 1407.

Vous lirez dans le *Dictionnaire d'architecture* ce que Viollet-le-Duc pensait des grands châteaux construits par Louis d'Orléans pour fortifier le Valois au moment de la rupture de ses relations avec le duc de Bourgogne.

Je vous ai dit que j'ignorais le nom de l'auteur de ce beau bas-relief et qu'il faut le chercher parmi les plus illustres artistes formés par Charles V, employés et encouragés par Charles VI.

Cette sculpture, si grande et si puissante, pourrait bien être soit

1. Moulage au Musée du Trocadéro. Aile de Passy.

de Jean de Liège, soit de Jean de Saint-Romain qui, d'après Sauval, avait exécuté un bas-relief de la *Vierge encadrée par les Anges* au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle du Louvre. Car Jean de Saint-Romain survécut à Charles V. Cette conjecture m'est suggérée précisément par la personne qui, au début, avait fait tout ce qu'il était possible de faire pour empêcher ma proposition d'aboutir et l'opération du moulage d'être votée par l'Union centrale. Une conversion est opérée. Cette personne reconnaît aujourd'hui qu'on chercherait vainement un autre monument aussi important pour représenter l'art du règne de Charles VI. Il ne reste rien ni du Louvre, ni de l'hôtel Saint-Pol, ni de la Bastille. Il n'y a rien d'aussi complet comme sculpture à Pierrefonds.

Allez donc voir le bas-relief de la Ferté-Milon et vous jugerez. Mais quand vous le toucherez presque, n'oubliez pas que vous êtes en présence d'un monument destiné à être placé en pleine lumière à 15 mètres environ de l'œil du spectateur. C'est de la sculpture décorative au premier chef qui, largement, brusquement et franchement taillée comme elle doit l'être, paraît raffinée et délicate quand elle est placée au point de vue perspectif prévu par son auteur. C'est un mérite pour une sculpture que d'être faite pour la place qu'elle occupe.

Depuis qu'il a été moulé, le bas-relief de la Ferté-Milon ne compte plus que des admirateurs. Il sera représenté par un second estampage au musée du Trocadéro. Mais la lutte pour le réhabiliter a été rude.

Les anciens collaborateurs de Viollet-le-Duc, pour s'assurer la tranquille exploitation des idées aujourd'hui en faveur, ont fondé à leur tour une espèce d'Académie du XIIIe siècle aussi intolérante que l'ancienne quatrième classe de l'Institut, Académie nouvelle, pour laquelle il n'y a guère de salut en dehors de la première et de la seconde période gothique.

Ce n'est donc pas de ma faute si l'exposition que je fais devant vous de la marche de l'art pendant les débuts de la Renaissance est quelquefois aussi laborieuse.

Je n'ai dans les musées et parmi les moulages qu'un très petit nombre de monuments à vous citer.

D'un autre côté, vous me rendrez cette justice que je tente de

faire une œuvre utile en combattant des préjugés dangereux et en cherchant à combler une lacune bien regrettable dans l'histoire de notre art.

Vous ne m'avez pas compris, l'année dernière, quand, dans notre premier entretien, je vous ai dit que je n'avais pas choisi au hasard le sujet de ce cours. Inutile maintenant de vous expliquer que mon choix avait été mûrement réfléchi et longuement prémédité. Quand nous irons nous promener ensemble au musée du Trocadéro, tout en remarquant encore de sérieuses lacunes, nous pourrons constater que nos efforts réunis auront contribué à enrichir la série de nos chefs-d'œuvre nationaux pour une période réputée à tort ingrate.

Il faudra bien que la lumière se fasse enfin et que justice soit rendue à toutes les époques de l'art français.

Poursuivons l'étude de notre sujet. A Cluny, le *Couronnement de la Vierge*, 247, haut relief en pierre du XIVe siècle, fragment provenant du monastère d'Argenteuil, légué au musée par Mme veuve Bibos en 1878. Longueur 1m 85.

A la fin du XIVe siècle, Gilles du Chastel, conseiller de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, avait fait exécuter, dans le cloître de l'église de Saint-Pierre-de-Lille, un bas-relief représentant l'Éternel qui couronnait son fils. Auprès de la figure de Jésus-Christ, se voyait Gilles du Chastel, à genoux, armé de toutes pièces, entre saint Michel et saint Georges. « Ce monument est très bien pour le temps », dit Millin, qui l'a vu et qui en a fait la description (Millin, *Antiquités nationales*, t. V, p. 77, pl. II, fig. 3.). Gilles du Chastel mourut en 1403.

La dernière partie de la leçon fut consacrée à l'examen des « têtes à regard strabique » dont Louis de Sancerre, connétable de France (mort en 1402), est le type le plus caractérisé (Voir à ce sujet ce que Courajod a publié dans le tome III de *Lenoir*) et l'étude des tombes gravées.)

Vous vous rappelez, Messieurs, ce que je vous ai dit l'année dernière des tombes plates, des plaques, des dalles, de ce qu'on appelle des *lames*. Je vous ai montré quelle était l'importance de ces monuments au point de vue de l'étude qui nous occupe, puisqu'ils nous faisaient connaître un des arts qui avaient été portés au plus

haut degré de perfection par le moyen âge. Je veux parler de la *science du trait*. Je vous ai expliqué que ces tombes gravées n'étaient pas autre chose que d'énormes dessins, que des épures tracées au burin.

Pendant la période que nous étudions, c'est-à-dire pendant le règne de Charles VI, ce mode de décoration des sépultures a persisté. Il a continué à se manifester non seulement sur la pierre, mais encore sur le bronze. Les *lames* de bronze devinrent même très fréquentes à cette époque.

L'église de Braine était une des églises de France qui avaient le plus de tombes de cuivre. Voir le livre de M. Stanislas Prioux.

« L'église de Braine, dit Emeric David, continuait à la fin du XIVe siècle, à s'enrichir de sculptures. En 1392, 1395, 1396, on y élève divers tombeaux des seigneurs de Roucy qui avaient succédé aux comtes de Dreux. » Leurs *effigies*, suivant l'expression de Martenne (*Voyage littéraire*, tome III, p. 29), s'y voyaient au naturel. En 1402 et en 1412 furent consacrées deux tombes, l'une à un Simon de Roucy, l'autre à un Hué de Roucy. Ces tombes étaient plates et de bronze. Les images des deux princes n'étaient pas posées au-dessus, en ronde bosse ; elles étaient, dit Martenne, gravées au burin d'une manière très délicate.

De Laborde confirme ce témoignage. « Ce sont, dit-il, des tombes plates, de bronze, elles sont gravées avec soin et bien dessinées, d'un travail gothique, excellent, curieux et immense ».

Ces lames de bronze du commencement du XVe siècle ou des dernières du XIVe abondaient autrefois en France. On les a fondues. Il y en a encore en Belgique.

C'était en général des produits de l'art flamand. Métal blanc, laiton, cuivre très mélangé d'étain, alliage familier à la *Dinanderie*, industrie essentiellement flamande. Le Testament de Nicaise de Mons, veuve de Jacques Pilate, bourgeois, demande, en date du 12 décembre 1381, une sépulture « en la nef de l'église Saint-Piere de Douay, le plus près que on pora bonnement de l'autel où est une grande ymage de Notre-Dame, allant vers le cœur, ou quel lieu soit mise et assise une lame ouvrée de laiton bien et souffisaument où soit le pourtraiture et figure de la dicte demisielle. » (C. Dehaisnes, *Histoire de l'art flamand*, t. II, p. 578.)

Autres textes mentionnant des incrustations de marbre dans du cuivre (*Id.*, p. 208). Saint-Denis possédait autrefois des monuments de ce genre qui devaient être des chefs-d'œuvre. « Aux pieds du tombeau du roy Charles V, dit Félibien (*Histoire de Saint-Denis*, p. 556) a esté inhumé Bureau de la Rivière son chambellan et son favori. On lit encore partie de son épitaphe sur une tombe plate de cuivre. La voici entière comme la rapportent Doublet et Millet :

« Cy gist noble homme Messire Bureau, jadis seigneur de la Rivière et Daunel, chevalier et premier chambellan du Roy Charles V et du roi Charles VI son fils, qui trespassa le 16e jour d'aoust l'an 1400 et fut cy enterré de l'ordonnance dudit roy Charles V qui, pour considération des très grands et notables services qu'il li avait fait et pour la singuliére amour qu'il avait a luy, le volt et ordonna en son vivant et ledit roy Charles VI le conferma ; et aussi Nosseigneurs les ducs de Berry, de Bourgogne, d'Orléans et de Bourbon, qui lors estoient voulurent que ainsi fust. Priez Dieu pour l'âme de li. »

A côté du tombeau de Bureau de la Rivière, dit encore Félibien, est celui de Charles Dauphin, fils aîné de Charles VI, sur une tombe plate de cuivre. Doublet nous en a conservé l'épitaphe.

J'ai voulu en avoir un spécimen au Louvre et, dans l'impossibilité où j'étais de me procurer un monument français, j'ai acquis une dalle provenant d'une église d'Espagne, de la Catalogne. C'est la dalle du marchand Zatrilla mort en 1400.

Comparer la dalle du Louvre avec une dalle de Bruges représentant *Wouter Copman* mort en 1387. Cette dalle est publiée par M. le chanoine Dehaisnes dans son *Histoire de l'art flamand*, t. II, p. 154. Même fond d'étoffe très riche. Sorte de tapis.

SEPTIÈME ET HUITIÈME LEÇONS

LA SCULPTURE ITALIENNE AU XIVe SIÈCLE

Avec la septième leçon, 18 février 1888, commença une revue générale de l'art italien au XIVe siècle. Avant de poursuivre plus loin l'étude de la sculpture française, Courajod voulut montrer à ses auditeurs ce qu'avait été la marche de l'art italien pendant la période romane et gothique. De la septième leçon il ne reste que quelques notes sur les premières œuvres de la sculpture toscane et sur Nicolas de Pise, fra Guglielmo, Arnolfo di Cambio et Jean de Pise, « qui fit pénétrer en Italie le style gothique, le style du Nord, en même temps qu'il revint, comme Giotto, vers la nature. » Ce ne sont le plus souvent que de simples indications de noms et de dates.

Messieurs,

Dans notre dernier entretien, je vous ai montré combien la sculpture du XIIe siècle et de la première moitié du XIIIe avait été pauvre en Italie. L'Italie n'a rien ou presque rien à mettre en regard des nombreux et remarquables monuments de notre école, et jusque là, depuis la décadence de l'art antique, son rôle en matière d'art est bien effacé, vous l'avez vu. Voilà ce qu'est devenue la mère intellectuelle et la vieille éducatrice des peuples de l'Occident !

Mais à partir de la seconde moitié du XIIIe siècle, la face des choses commence à changer. L'école d'Italie manifeste son existence par un coup d'éclat. Nicolas de Pise retrouve maintenant les secrets de l'art antique, et Jean de Pise, qui voue sa patrie à l'art gothique, la fait s'élever avec lui dans cet art à un point très éminent.

La fondation de l'école de Pise, qui domina toute l'Italie pendant tout le XIVe siècle et qui, après avoir tant brillé, tomba en décadence et retarda si longtemps l'évolution définitive de l'art italien, la fondation de l'école de Pise mérite de nous arrêter quelques instants. Il s'agit des premiers débuts d'un art qui a été si grand.

Je vous ai déjà parlé de Nicolas de Pise et de ses élèves. J'ai essayé de vous définir sa manière, mais il me reste à l'opposer à celle de son fils pour vous faire comprendre les doctrines des deux artistes.

Je résume en deux mots ce que nous savons de Nicolas de Pise et des fondateurs de l'école pisane. Nicolas de Pise est né entre 1205 et 1207, il est mort en 1278. Il se révèle tout à coup à nous en 1260. Il est l'auteur unique de la chaire du baptistère de Pise, 1260. Auteur de la chaire de la cathédrale de Sienne, même date, en collaboration; auteur de la fontaine de Pérouse, en collaboration. Auteur vraisemblable du bas-relief de la déposition de croix, en collaboration. Auteur vraisemblable de la tombe de sainte Marguerite de Cortone, en collaboration.

Comprendre l'antique dans une société aussi renouvelée, aussi profondément modifiée que l'était celle du XIIIe siècle, comprendre l'antique n'était pas alors chose facile. Les opinions professées par les artistes contemporains de cette époque s'opposaient à toute communication directe entre l'art romain et l'art européen du moyen âge. Les relations immédiates entre les deux arts ne pouvaient se produire que dans le pays le plus dépourvu de doctrines sérieuses, le plus dépouillé de convictions, le plus sceptique et le plus ignorant. C'est uniquement parmi les simples que peuvent se recruter les premiers partisans d'une doctrine nouvelle et tout germe nouveau a besoin d'un terrain déblayé pour prendre racine.

Si l'art romain ressuscite isolément et momentanément en Italie, pendant la fin du XIIIe siècle, cette résurrection fut due beaucoup moins au voisinage des monuments antiques si nombreux sur le sol italien, qu'à l'absence de toute école d'art puissamment constituée. Car l'Italie n'était pas seule à posséder des monuments antiques. La France aussi en était couverte. Mais, dans le Nord, l'influence de ces monuments était combattue par les doctrines de puissantes écoles locales et nationales, et cette influence ne put jamais avoir

plus d'effet, ne put jamais apporter dans notre enseignement plus d'éléments qu'elle n'en introduisit dans l'architecture romane. Chez nous il y eut très vite une sorte de saturation. En effet, la première inoculation de l'art antique pratiquée sur l'art moderne pendant les temps romans enleva à cet art, dans nos pays du Nord, toute nouvelle réceptivité. Dans notre robuste constitution, dans notre vigoureux tempérament, le venin fut rapidement éliminé et le style roman se transforma en style gothique.

Le gothique pur, le gothique savant, le gothique du XIIIe siècle était absolument réfractaire à l'art antique. Un artiste gothique ne pouvait pas comprendre l'antique, parce que le style gothique était une croyance reposant sur des principes absolument opposés à l'art antique. Je n'ai pas le temps de m'arrêter pour vous expliquer tout cela. Je pense qu'on doit vous fournir ces explications dans les cours d'histoire de l'architecture qui sont professés à Paris en ce moment.

Tout le système de l'art antique repose sur le *canon*, c'est-à-dire sur les rapports entre elles des diverses parties de la construction. L'art moderne, l'art gothique repose sur le principe de l'échelle humaine (lisez Viollet-le-Duc au mot *échelle*).

Si les partisans de notre style du moyen âge et si les partisans exclusifs du style antique se déchirent entre eux encore aujourd'hui, ce n'est pas uniquement une conséquence de la nature humaine, c'est qu'ils appartiennent respectivement à deux religions esthétiques absolument différentes.

L'artiste gothique du XIIIe siècle avait des yeux de géomètre, appliquait ses observations comme un manieur de syllogisme et fixait sur son épure la quintessence de son abstraction, Quand il regardait la nature ou la silhouette et les lignes d'une statue antique, il ne la voyait qu'à travers une sorte de mise au carré tracée par le raisonnement et par une théorie très dogmatique, très impérative, très autoritaire. L'artiste ne regardait la nature qu'à travers le voile des opinions esthétiques.

Viollet-le-Duc a prouvé, à l'aide des croquis de Villard de Honnecourt, que le mouvement et la vie ne furent quelquefois pour les gothiques qu'une question de géométrie. Leurs yeux étaient faussés comme ceux de tous les artistes très convaincus et très personnels, qui ne peuvent plus dessiner avec naïveté. Nos artistes français du

XIIIe siècle ont eu souvent des statues antiques devant les yeux. Il ne manquait pas chez nous de monuments romains à copier, même dans le Nord, à Reims par exemple.

Eh bien, ces artistes, en dessinant ces types, n'ont pas pu s'empêcher de les interpréter dans le sentiment gothique. Voyez dans Villard de Honnecourt, le monument désigné sous le nom du tombeau du Sarrazin.

C'est donc une sorte de miracle qu'un homme appartenant au XIIIe siècle ait pu s'isoler assez du milieu de l'atmosphère ambiante où il vivait pour recréer un art mort depuis près de mille ans. Car il le recréa, cet art antique, et le pratiqua sans aucune liberté d'interprétation ; il le pasticha absolument, sans laisser la moindre place au sentiment personnel. Mais Nicolas n'avait pas de doctrine et le pastiche qui produit d'incroyables virtuoses est incapable de donner à l'art un chef d'école.

Fra Guglielmo, qu'on suppose avoir été le plus vieux des élèves et des compagnons de Nicolas de Pise, entra comme frère lai chez les dominicains de Pise en 1257. Son principal ouvrage est le tombeau de saint Dominique à Bologne, ou du moins les bas-reliefs de la partie basse du monument, d'après les dessins et sous la direction de Nicolas de Pise, vers 1267.

Arnolfo del Cambio. — Né en 1240 à Colle di Val d'Elsa. Élève de Nicolas de Pise, mais élève gothique et assez brutal quelquefois, travaillant, avec Jean de Pise, à la chaire de Sienne et en dernier lieu à la fontaine de Pérouse, mort en 1311 ; architecte et sculpteur en chef de la cathédrale de Florence. Peu d'œuvres d'Arnolfo ont survécu : tombeau du cardinal de Braye à Saint-Dominique d'Orvieto ; le cardinal mourut en 1280 ; ciborium de Saint-Paul hors les murs à Rome. On a prétendu qu'il serait aussi l'auteur du ciborium ou maître-autel de l'église de Santa Cecilia au Trastevere.

Giovanni ou Jean de Pise. — C'est le fondateur à proprement parler de l'école gothique italienne. Il ne semble pas avoir rien fait d'important avant de travailler avec son père à la chaire du dôme de Sienne, terminée vers 1268, et avant de travailler à la fontaine de Pérouse.

En 1278, Giovanni commence à bâtir le Campo Santo de Pise : il travaille en outre aux parties décoratives de la chapelle de Santa-

Maria della spina. Groupe de la Vierge, de saint Jean et d'un donateur, sur la porte orientale du baptistère de Pise.

La grande Madone à mi-corps, plus grande que nature, placée dans le Campo Santo de Pise sous la première fresque de Benozzo Gozzoli est fort belle; naturelle et grandiose, sans brutalité, comme Giovanni en a quelquefois. On lui attribue généralement, et Vasari en tête, le rétable de marbre du maître-autel de la cathédrale d'Arezzo. Mais c'est impossible. C'est un ouvrage détestable du XIVe siècle, qu'on ne peut donner à Giovanni sans l'offenser.

A l'époque où Giovanni fut associé à son père pour l'exécution de la chaire de la cathédrale de Sienne, il était déjà un artiste indépendant. Sa coopération était facultative et non pas obligatoire comme celle des autres élèves de Nicolas de Pise. Le contrat passé entre le maître sculpteur et la fabrique du dôme de Sienne mentionne notamment le travail du fils : « Si Jhonnes filivs in prædicto opere laborare voluerit. »

Jean de Pise exécuta en 1301, à Saint-André de Pirstoja, la chaie de cette église. Il y montre combien il est moins imitateur de l'antique que son père (montrer les photographies, insister et analyser le bas-relief de la naissance et celui du massacre des Innocents).

Jean de Pise sculpta également à Pistoja, dans l'église de Saint Jean Évangéliste, les fonts baptismaux supportés par un groupe des trois Vertus théologales. Il est l'auteur de la chaire célèbre du dôme de la cathédrale de Pise. — Ne confondez pas avec la chaire du baptistère de la même ville. Cette chaire de la cathédrale est aujourd'hui détruite et les fragments en sont dispersés au Campo Santo et dans la cathédrale de Pise. Mais l'œuvre a été reconstituée par moulage.

Vasari dit que Giovanni Pisano mourut en 1320. Mais rien ne le prouve. On doit au contraire douter de ce fait. En effet, j'attribue — et cette opinion ne m'est pas exclusivement personnelle — j'attribue à Giovanni Pisano le groupe de la Vierge et le tombeau de Enrico Scrovegni de la chapelle de l'Arena de Padoue. Il n'y a pas moyen d'hésiter. Ces deux sculptures, moulées à Berlin, sont bien de Giovanni.

La chaire de la cathédrale de Pise fait comprendre mieux que toutes les autres sculptures le caractère du génie de Giovanni

Pisano. Il fut brutal, réaliste et grandiose. Peu à peu il abandonna presque complètement le style copié de l'antique qu'avait pratiqué son père. C'est lui qui a fait pénétrer en Italie le style gothique, le style du Nord, en même temps qu'il revint, comme Giotto, vers la nature.

Andrea Pisano da Pontedera. — Pontedera est une petite ville ou un bourg situé entre Empoli et Pise dans le Val d'Arno et tout près de Pise. Andrea, qui prit le nom de cette dernière ville, était fils d'un homme nommé Ugolino di Nino. Andrea a nommé son père dans une inscription fixée sur une de ses fameuses portes du baptistère de Florence. « Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit anno Domini M CCC XXX. »

Andrea entra de bonne heure comme apprenti dans l'atelier de Giovanni Pisano. Il est cité comme *famulus magistri Johannis* dans les archives de la cathédrale de Pise, de 1299 à 1305.

Le grand titre de gloire d'Andréa Pisano aux yeux de la postérité est l'exécution des portes de bronze du baptistère de Florence. Ces portes furent achevées en 1330. Elles sont moulées, et le moulage est exposé dans tous les principaux musées d'Allemagne et d'Angleterre. Il est bien regrettable qu'on ne les ait pas en France. Chez nous on trouve qu'il est suffisant d'avoir les portes de Ghiberti. Ce sont les seules qui aient encore été adoptées et patronnées par ce qu'on appelle les gens de goût. Les portes d'Andrea Pisano n'ont pas encore été sacrées par les suffrages du public français.

Nous sommes devenus un peuple étrange, ou du moins nous sommes un peuple qui jouit d'une administration étrangement conseillée. L'État entretient à grands frais des artistes en Italie pour y étudier les chefs-d'œuvre de la péninsule, et le même État ne juge pas nécessaire de faire venir, au prix d'une dépense très modeste, les plus beaux modèles de la sculpture italienne pour les mettre à la portée de tous les étudiants. D'ailleurs, la génération des artistes arrivée chez nous à la notoriété et à l'importance n'a été nourrie que des œuvres de la décadence italienne, et elle n'entend pas qu'on change rien à son mode d'éducation et à l'esthétique qu'elle a créée. L'antique et l'art du XVIe siècle ! En dehors de cela il n'y a pour elle qu'erreur et tâtonnements.

Les portes d'Andrea Pisano sont de tous points admirables.

M. Perkins, qui en a gravé quelques fragments, en a fait une excellente appréciation esthétique, dont je vous recommande la lecture.

« Dans cette œuvre le sentiment, la simplicité, la beauté des lignes, la pureté du dessin, une grande élégance dans les draperies se combinent avec une perfection d'exécution qu'on a rarement surpassée. »

La manière du maître est assez facile à saisir. Andrea est un gothique décidé. Il regarde en avant bien plus qu'en arrière. Il n'est pas sans doute complètement aveugle pour les œuvres de l'antiquité — je vous le prouverai tout à l'heure — mais il est déjà si loin de Nicolas Pisano, qu'on peut dire qu'il en a complètement renié la méthode.

Andrea ne copie pas du tout l'ordonnance, la composition, l'exécution de la sculpture antique. Il tire tout de son propre fonds et il invente. Il regarde la nature avec les yeux d'un gothique, comme l'avait déjà vue Giovanni Pisano ; mais combien il est loin de la fougue et de l'emportement, de l'intempérance sublime de son maître ! Chez Andrea le drame s'adoucit et s'encadre dans des lignes sobres et harmonieuses. Chez Andrea le goût domine le tempérament et épure les idées grandioses apportées par Giovanni à l'art national de l'Italie. Il est vraisemblable que Giovanni Pisano avait mis en branle le génie de Giotto et l'avait jeté dans la voie gothique. Giotto à son tour, avec son aimable et naissant naturalisme, tempéré par toutes les sourdines imposées par la doctrine gothique, influença notoirement Andrea Pisano. « Nous retrouvons, dit Perkins, dans les figures allégoriques, l'influence dominante de Giotto, qui initia Andrea au mysticisme et au spiritualisme de l'art. » Perkins a parfaitement raison. Le mysticisme et le spiritualisme manquaient quelquefois à Giovanni Pisano ou du moins se mélangeaient chez lui à la brutalité et à l'expression dramatique poussée jusqu'à ses dernières limites.

L'art moderne qui avait fait une brusque et extraordinaire apparition, l'art moderne qui s'était fait entrevoir avec presque tous ses développements ultérieurs, rentra avec Andrea sous la férule dogmatique. Un dogme académique est créé sous lequel l'Italie vivra pendant près d'un siècle, et ce dogme finira par entraver l'émancipation et par retarder l'évolution définitive qui devait si glorieusement transfigurer l'école italienne.

En somme, tout en s'affinant avec Andrea Pisano, l'art de l'Italie devenue gothique tendit à reculer. Les œuvres des successeurs d'Andrea sont là pour prouver cette vérité; et, de même que l'influence de Giotto, sous la main débile de ses imitateurs, paralysait les tendances de l'Italie vers l'affranchissement du xve siècle, de même la manière correcte, impeccable et relativement idéale d'Andrea Pisano finit, sur les conseils de quelques-uns de ses successeurs, par immobiliser dans une formule le style si suggestif et si fécond de Jean de Pise.

L'influence de Giotto sur Andrea se fait surtout sentir dans les sculptures des losanges du campanile de Florence. On dit que les dessins furent fournis par Giotto et exécutés par Andrea. C'est possible : nous ferons seulement remarquer que les draperies diffèrent et sont beaucoup moins légères, moins spirituelles. L'expression doucement naturaliste est charmante. On reconnaît la retenue dictée par la méthode de Giotto. — On sent toutes les réticences.

A propos des œuvres d'Andrea, il faut se méfier des attributions proposées et acceptées par Perkins. Andrea Pisano n'a pas pu sculpter la statue de Boniface VIII, conservée aujourd'hui à Florence. La signature A P est fausse. C'est une histoire fabriquée après coup et appuyée sur une erreur de Vasari. De même, Andrea Pisano n'a pas sculpté les quatre ignobles statues qui sont à Florence, près de la Porta Romana, au pied de la route qui mène au Poggio imperiale. Ce sont des docteurs de l'Église transformés en poètes. Ces figures, qui proviennent de la façade du dôme de Florence, comme celles du musée du Louvre, doivent dater de 1370 environ, en tout cas de la seconde moitié du xive siècle.

Giovanni Balduccio da Pisa naquit à Pise vers le commencement du xive siècle. Il est l'auteur de la châsse de marbre de saint Pierre martyr à San Eustorgio de Milan. On le dit et on le regarde comme un élève d'Andrea. C'est un imitateur du style de Giovanni Pisano, son style n'est pas édulcoré comme celui d'Andrea. Il dut apporter dans la Lombardie la manière de l'École pisane.

NEUVIÈME LEÇON[1]

ANDREA ORCAGNA

MESSIEURS,

N'oubliez pas les indications que je vous ai données dans nos précédents entretiens sur Nicolas et sur Jean de Pise, et sur les caractères de leur œuvre respective. Ce point de départ est très important à établir et à fixer. Nous aurons continuellement besoin de nous y référer pour comprendre le développement ultérieur de l'art.

Pendant tout le temps que durera notre étude de l'art italien, j'aurai ici, sur ce bureau, le paquet de photographies que nous avons examinées ensemble. Ces photographies seront à votre disposition pour être consultées. Elles constateront un état de l'art que nous avons bien déterminé.

Je vous ai expliqué qu'après la réforme de Jean de Pise, l'Italie était devenue gothique. S'il y a une chose qui devrait s'appeler la Renaissance dans le vrai sens du mot, c'est la tentative de Nicolas pour ressusciter le style antique. Mais vous avez vu que cette tentative n'était pas venue à son heure et qu'elle n'a rien produit immédiatement.

Andrea Orcagna, élève d'Andrea Pisano, surnommé Cione, du nom de son père, est généralement connu sous le seul nom d'Andrea

1. Il semble que la plus grande partie de la leçon ait été consacrée au commentaire de l'œuvre d'Andrea Pisano (déjà étudiée dans la leçon précédente) et de la façade d'Orvieto.

Orcagna. — Il naquit à Florence d'un orfèvre, nommé Matteo Cione. Il fut tout ensemble orfèvre, architecte, sculpteur, peintre et poète.

Il mourut vers 1369, ou du moins, après cette date, il n'est plus question de lui dans les documents.

Le tabernacle d'Or San Michele, à Florence, est l'œuvre principale d'Andrea Orcagna. Ce tabernacle est construit en marbre blanc, dans le style gothique, enrichi d'ornements de tout genre, orné de bas-reliefs représentant l'histoire de la Madone, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Il mérite certainement d'exciter l'admiration tant au point de vue de l'architecture qu'à celui de la sculpture. On disait autrefois qu'Andrea Orcagna était aussi un des auteurs de la *Loggia dei Lanzi*. Il est prouvé qu'Andrea était mort quand l'édifice fut élevé en 1376.

Le style d'Orcagna est celui de l'école pisane. Orcagna est un gothique pur sang, qui contient du naturalisme bien plus encore qu'Andrea Pisano. Il vise à l'idéalisme mais est imbu des principes gothiques. Il est froid et sans abandon, sans intimité. Il ne compose pas avec feu comme Giovanni ; il n'a pas de ces intervalles de charmants épisodes comme le bain de l'Enfant-Jésus dans la Nativité de la chaire de Pistoja par Giovanni. Sa pensée n'est pas débordante, et son génie ne semble pas facile. C'est bien d'ensemble, décoratif, voilà tout. La grille en bronze est charmante.

Orcagna n'a pas la pureté, le goût exquis d'Andrea. Quand on le compare à Andrea, il est lourd et gauche. Il fait des anges à têtes idéales, correctes et insignifiantes, pensant les faire nobles. Cette manière en arrive à tomber dans la formule. La peinture d'Orcagna me paraît supérieure à sa sculpture. Voyez le rétable de la chapelle Strozzi, à Sainte Marie Nouvelle de Florence, exécuté en 1358.

La sculpture de l'autel de San Michele est la sculpture d'une école épuisée, et qui ne se doute pas de ce qu'il lui faut pour se rajeunir. C'est une œuvre d'école et non pas une œuvre d'un inventeur, d'un innovateur. Le bas-relief principal qui se trouve derrière est confus. La seule chose intéressante est le portrait de l'artiste.

Il semble que la Toscane expia par une certaine stérilité la merveilleuse production dont elle avait donné le spectacle à la fin

du XIIIe siècle et au commencement du XIVe. Le milieu et le second tiers de ce siècle furent pauvres à Florence, quand on compare l'école de cette ville aux autres écoles européennes, plus agitées, plus préoccupées de résoudre le problème de la transformation de l'art.

L'école de Pise s'immobilise dans une froideur pédantesque ou dans la grossièreté d'un faire, qui visait à la grandeur et au dramatique.

DIXIÈME LEÇON

LA FAÇADE DU DOME D'ORVIETO

Messieurs,

Nous en sommes restés, dans notre dernier entretien[1], aux sculptures de la cathédrale d'Orvieto. J'en ai parlé l'autre jour trop rapidement.

Vasari a osé les attribuer sans preuves et sans explication à Nicolas et à Jean de Pise. Je vous ai dit que cette opinion était inadmissible. Cela prouve que Vasari écrivait d'après les légendes plus ou moins répandues dans le vulgaire et non pas d'après des observations personnelles et raisonnées. Les attributions de Vasari sont excellentes, quand Vasari a eu au moins des documents authentiques. Mais il faut toujours discuter les attributions de Vasari, parce que la science et l'observation méthodique n'étaient pas encore nées au moment où il écrivait.

On a voulu attribuer aussi les sculptures d'Orvieto à Maitani et à quelques autres et les dater de 1310 environ. Mais la démonstration n'a pas pu être faite ; elle n'était même pas vraisemblable. M. Burckhard n'est pas affirmatif, il nomme Maitani, ou une génération d'artistes sortie de son atelier.

L'auteur des sculptures d'Orvieto ne peut être qu'un continuateur d'Andrea Pisano ou Andrea Pisano lui-même, dans une période spéciale de sa vie, dans une évolution toute particulière de son style. En tout cas, c'est un grand et un très grand artiste.

1. Cette partie de la 9e leçon n'a pas été retrouvée dans les notes.

Ce travail ne se rattache à Giovanni Pisano, au fondateur de l'École gothique italienne, que par des liens très relâchés. Si l'esprit de Giovanni se manifeste dans certaines parties de la composition, en d'autres, ce même esprit s'est de beaucoup adouci et se montre châtié, amélioré par une génération au moins de sculpteurs.

Je voudrais vous faire examiner encore une fois les photographies des sculptures du dôme d'Orvieto, en vous faisant bien sentir que ces sculptures ne peuvent pas être postérieures à l'œuvre d'Andrea Orcagna. Le style d'Andrea Orcagna trahit le sentiment de la fin d'une école. Dans les sculptures d'Orvieto, au contraire, il y a encore de la sève, de la verve et de la vigueur. Elles marquent, à mon avis, le point culminant de l'école pisane et s'approchent de la Renaissance, telle qu'elle s'épanouira soixante ou soixante-dix ans plus tard. Mais après elles, il y a eu une sorte de lacune : une éclipse dans l'histoire de l'art italien.

Remarquons que l'art ne marche pas par des progrès insensibles et continus. L'art s'avance quelquefois assez loin, pour reculer ensuite et revenir à son point de départ primitif, ou à peu près, et enfin pour le dépasser de nouveau. Nous avons déjà vu par exemple l'école italienne toucher du premier élan pendant la seconde moitié du XIIIe siècle à un point qu'elle mettra ensuite cent cinquante ans à atteindre, après l'avoir abandonné une première fois. L'effort de Nicolas de Pise était bien oublié quand l'école italienne, après s'être emparée de l'Europe et s'être inoculé de nouveau les principes de l'art romain, redevint complètement classique. Dans l'histoire de l'art, examinée de près, il y a, comme on dit vulgairement, des hauts et des bas. Ce n'est qu'après coup que s'établit la moyenne par l'addition et le mélange des quantités extrêmes en excès ou en déficit. On a dit de la nature qu'elle ne faisait pas de sauts. *Natura non facit saltus.* Cet axiome a été bien à tort appliqué à l'art. C'est le propre de l'art au contraire de faire des sauts. Il marche, s'arrête, puis repart. Je pourrais le comparer à l'aiguille d'une montre, dont le mouvement n'est pas continuel, mais dépend des crans de la roue qui la met en jeu.

C'est aussi une grande erreur que de croire et d'enseigner que

tout marche parallèlement et progressivement dans le développement d'une école d'art. C'est une grande erreur de penser que toutes les valeurs successives, que tous les maîtres et leurs différents styles peuvent isolément s'additionner les uns aux autres dans une même colonne et donner un résultat collectif exact par la réunion des efforts individuels. Ces maîtres s'influencent réciproquement et gravitent les uns autour des autres d'après certaines lois. Passez-moi le mot : c'est une astronomie spéciale qu'il faut posséder. Qu'ils soient cause première ou simple conséquence, les maîtres ne peuvent pas être isolés du cycle, du système particulier dans lequel ils se meuvent.

L'histoire de l'art ne se forme pas seulement de l'étude des individualités mais aussi de l'examen des groupes auxquels ces individualités appartiennent. Nous procéderons donc toujours par groupements, par école.

Je vous ai entretenus jusqu'à présent des fondateurs de l'école pisane et des coryphées de cette école.

Mais vous êtes loin de la connaître dans ses résultats et dans ses produits d'ensemble. Nous allons étudier l'école pisane, à Pise d'abord et à Florence. Puis nous l'examinerons dans les principaux centres italiens qu'elle a conquis et envahis. Elle ne survécut guère à la mort d'Orcagna. C'est à proprement parler l'école de Giovanni Pisano et de Giotto. Après, commence par toute l'Italie, une autre école, gothique aussi, mais de plus en plus naturaliste, et qui est à mes yeux la mère véritable de la Renaissance sans aucun autre coefficient emprunté à l'art antique. C'est l'école internationale de l'art de la fin du XIVe siècle, qui se rapproche quelquefois singulièrement du style de l'art français que je vous ai déjà montré.

Dans l'école pisane, à mesure qu'on s'éloigne de Giovanni Pisano et de Giotto, l'art va en diminuant. C'est une erreur de croire et d'enseigner qu'il y a eu progrès continu. Il y eut développement d'abord, puis rapide décadence. Enfin ce style mourut, et quelque chose de nouveau apparut aussi en Italie dans la seconde moitié et à la fin du XIVe siècle et surtout au commencement du XVe. Voilà pourquoi je crois qu'il est utile de faire finir la première période du XIVe siècle après la mort d'Orcagna.

A signaler à l'attention : les sculptures du Louvre de l'école de Pise ; les anges qui ouvrent les rideaux près d'un tombeau dans la posture traditionnelle ; la Vierge d'Annonciation (de Campana), la Sybille donnée par M. Bonnaffé ; — les sculptures de Londres à Kensington ; les sculptures de Berlin ; — ma Vierge de l'école de Pise ; la Vierge tenant son enfant écarté d'elle ; mon Annonciation venant de Venise ; ma grande Vierge du XIVe siècle ; l'évêque présenté par sainte Catherine.

A Florence, au Bargello, dans la grande salle des faïences de della Robbia, une statue d'apôtre assez bien drapée et assez fine, en marbre, datant du XIVe siècle. Les mains sont fines. Tête idéale d'après l'antique. Les plis ne sont pas lourds.

Dans les nouvelles salles du bas, nombreuses et affreuses figures du XIVe siècle.

ONZIÈME LEÇON

L'ÉCOLE PISANE EN DEHORS DE LA TOSCANE

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, nous avons examiné l'école pisane prise dans son ensemble à Pise, à Florence, à Pistoja, en un mot en Toscane. Pour terminer l'étude complète de l'école pisane, il nous faut interroger maintenant les monuments que cette école a produits ou inspirés dans les autres provinces de l'Italie. Car, dans la première moitié du XIVe siècle, l'école pisane a dominé ou influencé toutes les écoles locales italiennes.

Une école d'artistes qu'on désigne sous le nom des *Cosmati* avait créé à Rome, vers le milieu du XIIe siècle, un système d'architecture tout particulier. Cette école fleurit pendant plus de cent cinquante ans; et durant ce temps, plusieurs générations d'artistes sortis d'une même famille enrichirent les églises de Rome et des environs des plus charmants monuments au point de vue décoratif.

Ils employaient à la décoration de ces monuments des mosaïques et des disques de porphyre, de serpentine, de rouge et de jaune antique et de tous ces marbres variés dont les mines romaines leur offraient une abondante carrière. L'effet de cette ornementation est des plus heureux. Voyez les cloîtres de Saint Paul hors les murs et le cloître du Latran, l'ambon de Saint-Laurent, les tombes de l'Ara Cœli.

Au début, l'école des Cosmati s'inspirait, dans la décoration de ses monuments, de l'étude des édifices de l'art antique. A un certain moment, les *Cosmati* adoptèrent le style gothique, quand l'école de Pise en porta à Rome les enseignements. Séduit par l'originalité et l'élégance du ciborium dessiné par Arnolfo del Cambio pour l'église de Saint-Paul, Giovanni Cosmati abandonna les traditions classiques de ses ancêtres, en conservant leur système décoratif de la mosaïque. Les trois tombeaux de Rome qui portent son nom et que Giovanni Cosmati construisit en sept ans datent sans doute de l'époque où son talent était à l'apogée, mais nous ignorons la date précise de la mort de l'artiste.

Le tombeau du prélat espagnol Rodriguez Gonsalvi, à Sainte-Marie Majeure, consiste en un baldaquin gothique, orné à sa partie supérieure d'une mosaïque nous montrant le Cardinal présenté à la Vierge par saint Martin et saint Jérôme. Au-dessous repose l'effigie du défunt. Nappe d'autel qui retombe en plis anguleux, brisés et disposés symétriquement. Rideau à tringle ; anges soulevant le rideau.

Le tombeau de Gonzalve, évêque d'Albano, mort en 1299, érigé à Sainte-Marie-Majeure, est signé ainsi : *Hoc opus fecit Johannes Magistri Cosme Civis Romanus*. Les anges sont médiocres et plus que médiocres. Quelle pauvre sculpture comparée à la nôtre ! Ils sont flasques et vides.

Le tombeau de Guillaume Durand, évêque de Mende (gravé dans Perkins, pl. LV), à Santa Maria Sopra Minerva, est une répétition de celui de Sainte Marie Majeure. Il est signé : *Johanes filius Magistri Cosmati fecit hoc opus.*

Autre répétition du même modèle dans l'église de Sainte-Balbine sur le mont Aventin. Le sarcophage, placé en retraite du nu du mur, est décoré de mosaïques et recouvert de la nappe d'autel ou du linceul ordinaire, aux plis symétriques.

Sculpté par Jean Cosma ou Cosmati, le tombeau à gauche de l'église de Sainte-Balbine est aussi signé : *Johannes filius Magistri Cosmati fecit hoc opus*, etc., etc. La tête est assez belle ; mais les mains sont lourdes et les plis bien raides. Mosaïques au-dessus. Ce style est supportable à cause de la couleur introduite, et l'effet décoratif général est charmant.

Même description à donner pour le tombeau du cardinal Anchera dans la sacristie de Sainte-Praxède; pour celui du cardinal Matteo d'Acqua Sparta à l'Ara Celi, et pour celui du pape Boniface VIII dans la crypte de Saint-Pierre du Vatican, mort en 1303. La statue du tombeau de l'évêque Acqua Sparta est banale de plis. La tête, quoique dure, est assez belle. Mais les anges qui tiennent la draperie sont affreux, hideux.

Si ces derniers monuments ne sont pas de Giovanni Cosmati, ils ont été exécutés par son atelier, soit par un certain Adeodatus (Dieudonné) Cosmati, soit par Pasquale, auteur du chandelier pascal de Santa Maria in Cosmedin.

En dehors de Rome, il existe quelques autres monuments exécutés par les Cosmati, mais je n'ai pas le temps de les énumérer. Je parlerai seulement de ceux de l'Angleterre. Un artiste du nom de Pierre accompagna l'abbé Ware en Angleterre, pour exécuter la châsse d'Edouard le Confesseur dans l'abbaye de Westminster. C'est à ce Peter le Orfever, comme le désignent les monuments anglais de l'époque, et à un artiste nommé Odericus qui l'accompagna, qu'on doit la tablette commémorative ornée de mosaïques de verre et le pavé placé devant le maître-autel.

La fin du XIIIe siècle et l'école gothique nous ont laissé à Rome un monument plus important encore que tous ceux que je viens de nommer. C'est la statue de Charles d'Anjou conservée au Capitole.

« Sur le vieux Capitole, dit Gregorovius (*Geschichte der Stadt Rom.*, V, 633), là où les Romains des premiers jours avaient dressé aux héros, aux empereurs, des statues aujourd'hui mutilées ou disparues, leurs descendants dégénérés élevèrent une statue grossière à leur sénateur, ce pillard gaulois, ce Néron du moyen âge, Charles d'Anjou » (c'est un Allemand qui parle).

Il était grand, sa charpente était puissante, son maintien était celui d'un roi. Les traits de son visage olivâtre étaient accentués, durs, son regard sombre inspirait la terreur. Le portrait que nous ont laissé les documents littéraires de l'époque est à peu près confirmé par l'apparence de la statue. Figure massive, rudement travaillée et par endroits à peine dégrossie. Le roi, assis sur un trône à têtes de lion, est revêtu d'une longue robe et du manteau royal; il est couronné et, d'une main ferme, il tient le sceptre appuyé sur la

cuisse droite. Il semble qu'on ait voulu faire un portrait. Quand la statue fut-elle exécutée? Pendant l'un des deux consulats de Charles d'Anjou, c'est-à-dire soit de 1268 à 1278, soit de 1281 à 1284 (Voir dans le catalogue de l'exposition du musée industriel de Rome en 1885 une note de M. Stevenson).

Quoique bien gothique d'expression générale, le Ciborium de Santa Cecilia, attribué à Arnolfo, est empreint d'une imitation antique très sensible. Le saint, au-dessus du chapiteau de droite, est copié, pour les jambes, sur un Mithra. Il porte le pantalon collant oriental et les chaussures asiatiques. La sainte de l'autre côté a une tête antique ou, si l'on veut, pondérée et impersonnelle comme une œuvre antique. La tête du cheval, également, est pleine du style antique, mais tous les plis sont bien gothiques. Et, je le répète, l'expression générale est gothique.

Comme exemple de la laideur du gothique italien du XIVe siècle, on doit citer le Ciborium de Saint-Jean de Latran. Derrière le chœur, refait récemment, et dans un corridor moderne, Boniface VIII agenouillé. Mauvaise et lourde sculpture. Ce n'est pas meilleur que la statue couchée qui est à Saint-Pierre, ni que le Charles d'Anjou.

Dans les *Grottes vaticanes*, tombeau de Boniface VIII, dans le goût des Cosmati ou de l'école pisane. Cependant non, c'est meilleur que l'école pisane. Le principe gothique peut venir de Pise, mais la sculpture a plus de noblesse, plus de dignité.

Le comble de la laideur et de la grossièreté, c'est l'art pisan tel qu'il fut pratiqué à Naples. Cette appréciation s'impose à tous ceux qui connaissent les monuments napolitains du XIVe siècle. La sculpture gothique des principales églises de Naples est une chose hideuse et repoussante.

Pour qu'on ne puisse pas m'accuser de parti pris, je vais invoquer l'opinion de Perkins. « Peu de temps après la mort de Robert, dit Perkins, la reine Jeanne écrivit, le 16 janvier 1343, à son fidèle sujet Jacobus de Pactis pour lui annoncer qu'elle avait ordonné aux sculpteurs florentins, les frères Sancius et Johannes, d'élever dans l'église de Santa Chiara un monument à la mémoire de son grand-père. Ces artistes, d'ailleurs complètement inconnus, érigèrent l'imposante construction qui surmonte la porte conduisant au chœur des religieuses et domine le maître-autel. — Je reconnais que ce monument

est d'une nature assez grandiose, mais d'une singulière brutalité ». — « Le baldaquin gothique, dit Perkins, sympathique quand même à cette œuvre, le baldaquin gothique s'appuie sur les colonnes accouplées qui sont décorées de statuettes des Vertus, très bien drapées; quelques-unes sont d'un sentiment charmant. » Cette concession une fois faite, Perkins ne peut s'empêcher, dans sa description, de protester contre cette odieuse sculpture : « Au dessus d'un pavillon de tentures, ajoute-t-il, s'élève un immense tabernacle décoré d'une statue de grandeur naturelle du roi assis et portant sceptre et couronne (pl. LIII). Les traits du visage sont raides et durs. Les yeux sans expression aucune et la figure lourde et mal proportionnée. »

Le caractère toscan du monument de Robert se retrouve dans toutes les tombes de la nef de Santa Chiara et notamment dans celle du duc Charles. Quoique l'effet général soit riche, les figures, froides et sans animation aucune, n'ont guère de valeur qu'au point de vue décoratif. Elles sont bien inférieures aux statues sculptées vers cette époque par Balduccio di Pisa sur la tombe de saint Pierre martyr, à Milan; et, cependant, leur auteur inconnu avait pu, de même que Balduccio, subir l'influence vivifiante de Giotto qui, après avoir quitté Milan où l'avait appelé Azzo Visconti, était venu travailler pour le roi Robert.

Le seul morceau de sculpture de Santa Chiara qui rappelle ce grand peintre est le bas-relief représentant l'âme de Marie de Durazzo, encore enveloppée dans ses langes et enlevée au ciel par des anges. Voir Perkins, pl. LIII. « Le type des visages et le mouvement des draperies est bien de l'école de Giotto, qui n'aurait certes pas désavoué la sereine confiance empreinte sur le visage et dans l'attitude entière de l'enfant. »

Je ne partage pas du tout l'opinion de Perkins. Le bas-relief des anges portant au ciel l'âme de Marie de Durazzo a été moulé pour le musée du Trocadéro. Vous pouvez le voir dans le sous-sol de ce musée. Il est assez laid pour n'avoir pas été jugé digne de l'exposition publique.

Marie, femme de Charles, duc de Durazzo, gît dans un tombeau gothique placé de l'autre côté du chœur de Santa Chiara. « Les figures massives et à visage plat qui le décorent sont en marbre blanc et se détachent sur un fond noir. Dans ces reliefs, comme

dans tous ceux dont nous venons de parler, les figures manquent de caractère, de vie et de mouvement; mais dans le bas-relief du Christ mort, entre la Vierge et saint Jean, sur le tombeau d'Agnès de Périgord, mère du duc, les figures se livrent à de telles extravagances de gestes et de mouvements, font de telles grimaces, qu'il serait difficile de dire si elles pleurent ou si elles rient. »

On peut voir ce bas-relief dans le sous-sol du Trocadéro. Nous le verrons quand nous nous réunirons au Trocadéro.

« Nous reconnaissons, dit Perkins, dans les sculptures de Santa Chiara, six différentes manières que nous classons ainsi qu'il suit : la première est la meilleure; c'est celle à laquelle appartiennent les anges soulevant des draperies, et les statuettes dans les niches du tombeau du roi Robert, qui sont dues sans doute aux artistes locaux appelés à Naples par la reine Jeanne. La seconde, en même temps la plus mauvaise, se personnifie dans la statue du roi Robert, qui ressemble à une affreuse idole. La troisième, inoffensive, sans vie aucune, mais relativement pure, se traduit dans les effigies et les figures en relief des tombeaux du duc Charles de Calabre, de la reine Jeanne Ire et de Marie de Durazzo. La quatrième appartient à l'école de Giotto et n'est représentée que par l'enfant porté au ciel par des anges. La cinquième, extravagante et maniérée, est celle du tombeau d'Agnès de Périgord ; et enfin, dans les secs et maigres contours des sépultures de la chaire et de la balustrade de l'orgue, nous trouvons la sixième. »

Milan, nous l'avons vu, subit d'assez bonne heure l'influence de l'école de Pise par son contact avec Arnolfo di Cambio, qui sculpta la châsse de saint Pierre martyr, dans l'église San Eustorgio en 1339. Mais j'ai à vous parler de la statue équestre de Barnabo Visconti exposée au musée archéologique de Brera. Barnabo resta trente et un ans sur le trône de Milan. « La statue équestre de ce prince, dit Perkins, est une œuvre d'art si pauvre qu'il est nécessaire de rappeler le personnage qu'elle représente pour la regarder avec quelque intérêt. » Revêtu d'une armure, le bâton de commandement dans la main gauche, Barnabo monte un cheval, dont les caparaçons, décorés de son chiffre et des emblèmes des Visconti, étincelaient autrefois d'or et de peinture. Deux petites figures de la Force et de la Justice remplissent les fonctions de pages. Perkins est trop

sévère. La statue ne manque pas d'une grande allure et la tête du cheval est assez belle. Ce tombeau était autrefois placé derrière le maître-autel de San Giovanni a Conca, de telle sorte que les fidèles, venant faire leurs dévotions, semblaient adorer Barnabo. Le scandale fut tel que peu de temps après la mort du tyran, le tombeau fut mis dans une place plus convenable, près de la porte. Burkhardt fixe à l'année 1354 la date de ce monument. On peut accepter cette date ou croire le tombeau de très peu postérieur.

Matteo da Campione, dit Perkins à propos du monument de Barnabo, aurait sculpté ce tombeau ; mais, ajoute-t-il, nous sommes disposés à l'attribuer plutôt à Bonino, car le groupe équestre ressemble à celui dont cet artiste a couronné le monument gothique de Can Signorio à Vérone. A cet égard, je partage tout à fait l'avis de Perkins et j'ai retrouvé dans mes notes de voyage la constatation de la même ressemblance.

École de Balduccio, c'est-à-dire école de Pise : les Campionesi, élèves de Giovanni Balduccio.

Les artistes lombards qui coopérèrent aux travaux de Balduccio propagèrent son style en Lombardie, ainsi que le montre, entre autres, la fameuse châsse de san Agostino, à Pavie, exécutée sans doute par Matteo et par Bonino da Campione, les deux plus célèbres artistes qu'ait formés Balduccio pendant son séjour à Milan.

Vasari attribue la châsse de san Agostino à Agostino et Agnolo Sanesi. Mais c'est impossible, car le monument porte la date de 1362 et à cette époque les deux artistes siennois n'existaient plus.

L'érection de cette châsse — *arca* en Italien — dans la sacristie de San Pietro in Cielo d'Oro, dura douze ans et coûta 4.000 écus d'or. Elle fut plus tard transportée dans la cathédrale. L'effet d'ensemble est imposant.« L'effigie du saint, recouverte d'un linceul soulevé par six anges, gît étendue sur une couche mortuaire, qu'on aperçoit à travers des arcatures ajourées, sur lesquelles s'appuie l'étage supérieur. Les statuettes des apôtres placées deux par deux remplissent des renfoncements pratiqués dans l'étage inférieur et séparés entre eux par des piliers, entre lesquels s'appuient les statuettes des Vertus. »

Comme conception générale, la châsse de san Agostino est de beaucoup supérieure à l'arca de San Domenico de Bologne. Si les

reliefs sont meilleurs que ceux de Balduccio à Milan, il n'en est pas de même des statuettes, qui ne sont le plus souvent que de simples reproductions de celles de ce dernier artiste. Les figures, tout empreintes de style pisan, sont soigneusement polies ; les bordures des vêtements sont très travaillées et la pupille, d'après une coutume assez répandue à cette époque, est coloriée en noir.

Vérone. — Tombeaux des Scaligeri ou della Scala.

Can della Scala, surnommé *il grande*, repose au-dessus du portail de Santa Maria Antica, à Vérone, dans un sarcophage orné de statuettes de la Vierge, de l'ange Gabriel et de bas-reliefs très peu saillants, représentant les principaux exploits de ce sage guerrier. « L'effigie, d'une grande simplicité et pleine de dignité, dit Perkins, est étendue sur le sarcophage, que recouvre un baldaquin en plein cintre, surmonté lui-même d'une statue équestre, rayonnante de vie et d'animation. »

Faute d'un échafaudage, je n'ai jamais pu voir de près la sculpture des tombeaux des Scaliger ; je ne puis donc pas vous donner mon impression personnelle. Mais, grâce à une photographie, je puis vous communiquer une idée de la figure équestre qui surmonte le tombeau. Ruskin (*Stones of Venice*) parle de ce tombeau comme du modèle le plus achevé de la tombe gothique. Et il n'a pas tort. On a fait plus grand et plus riche, mais on n'a pas fait mieux. Les grands tombeaux de San Giovanni a Carbonara de Naples, attribués à Ciccione (qui sont bien postérieurs), tous les tombeaux de Venise, dits tombeaux alla Veneziana, découlent et dérivent de celui-là. Ce monument a une importance capitale pour l'histoire de la statue équestre.

Can Grande, seigneur de Vérone, mourut le 22 juillet 1329. La sculpture doit être considérée comme antérieure à 1350. C'est l'art contemporain des dernières années de Giovanni Pisano ou de très peu postérieur.

A l'un des angles du cimetière des Scaliger s'élève le mausolée de Martino II della Scala, successeur de Can Grande.

Un baldaquin, se terminant par une pyramide quadrangulaire, couronnée elle-même d'une statue équestre, recouvre le sarcophage dans lequel repose le prince. La face antérieure et la face postérieure sont décorées de deux bas-reliefs représentant, l'un, Martino

agenouillé devant le Christ en trône, l'autre, la Résurrection. Des figures de saints et une statuette de la Force ornent aussi le sarcophage.

Martino, neveu de Can Grande était né en 1308 : il succéda à son oncle le 23 juillet 1329 et mourut en 1351. L'exécution du tombeau de Martino II fut confiée à un sculpteur milanais nommé Perino.

Tombeau de Can Signorio, mort le 18 octobre 1375. C'est le plus somptueux de tous les tombeaux des Scaliger. Atteint d'une maladie incurable, Can Signorio se hâta de mettre en réserve une somme de 10.000 florins d'or et fit venir de Milan Bonino da Campione.

Bonino s'inspira de la composition des tombeaux de Can Grande et de Martino II. Il produisit une œuvre beaucoup plus riche mais moins sévère et moins pure. On remarque quelques éléments de décoration empruntés à l'antiquité classique. C'est l'aurore des temps nouveaux.

Le tombeau de Can Signorio est lithographié dans l'album des *Arts du moyen âge et de la Renaissance* de Dusommerard le père. Il est également gravé au trait et avec beaucoup de détails dans Litta. Il est signé ainsi : *Hoc opus fecit et sculpsit Boninus de Campiliono mediolanensis diocesis* MCCCLXXV. octob. XVIII obiit magnificus Cansignorius.

Venise. — Jusqu'au xiiie siècle, l'art vénitien resta sous l'influence byzantine, influence qui s'était développée par suite des relations commerciales de Venise avec l'Orient.

Preuves : chapiteaux d'un grand nombre de colonnes de saint Marc, les nombreuses Vierges byzantines qui décorent les murs de la basilique. Porte de bronze du porche central exécutée en 1112, de style exclusivement byzantin. Au xiiie siècle, pas grand'chose à citer.

Les plus belles sculptures de Venise sont celles qui surmontent le chancel du chœur de Saint-Marc. Mais ce sont d'excellentes figures libres et élégantes du xive siècle avancé. Elles sont débarrassées de la première lourdeur des sculptures pisanes. Buckhardt les date de la fin du xive siècle et il n'a pas tort.

On voit aussi à San Zeno à Vérone, sur le chancel du chœur,

des figures très libres, très souples, très élégantes, à plis plus petits. Elles doivent également dater du XIVe siècle.

Perkins suppose que les chapiteaux du Palais ducal de Venise sont l'œuvre d'un certain Calenderio, mis en contact (de 1284 à 1311) avec André Pisano. Mais l'existence de Calenderio et tout au moins son intervention dans la constructiou du Palais ducal sont très problématiques.

M. Perkins dit que le travail de ces chapiteaux, qui détonne absolument avec tout ce qui se voit de contemporain à Venise, est d'influence florentine. Cela peut être admis.

En effet, sur le premier chapiteau, celui où se voit Trajan rendant la justice à la veuve, on a représenté Numa Pompilius donnant des temples et des églises au peuple romain. On remarque dans cette composition la tour ou le campanile de Florence.

Donc ces chapiteaux sont postérieurs à la construction du campanile de Giotto. On arrive ainsi vers la moitié du XIVe siècle, et la date de 1352 se voit sur un des chapiteaux.

DOUZIÈME LEÇON

(*14 Mars 1888*)

L'ESPRIT DE L'ART GIOTTESQUE

MESSIEURS,

Nous voici arrivés dans l'histoire de la sculpture italienne à la seconde partie du XIVe siècle. Je vous ai expliqué comment, à la fin du XIIIe siècle et dans la première moitié du XIVe, était née et s'était développée l'école de Pise, Vous l'avez vu rayonner et s'étendre sur toute l'Italie. Nous avons passé en revue les différentes écoles locales auxquelles elle donna l'impulsion. Vous avez pu remarquer dans quelle profonde décadence elle était tombée.

Ce n'est pas de cette école que pouvait sortir directement la Renaissance, et il me reste à vous exposer la physionomie de l'art au moment qui succéda à l'extinction de l'école gothique primitive italienne, c'est-à-dire au moment où le besoin d'une rénovation se fit universellement sentir en Europe.

Vous savez déjà ce qui s'est passé en France à la même époque. Vous connaissez les convulsions qui agitèrent l'art français et franco-flamand, au milieu et dans le dernier tiers du XIVe siècle. Nous avons médité ensemble sur l'état psychologique de l'art du nord de l'Europe, pendant le règne de Charles V et pendant celui de Charles VI. Pour avoir connu moins vivement peut-être et moins prématurément les angoisses et les dangers de la transformation, l'art italien n'échappa pas cependant aux différentes phases de la crise. Nous allons examiner comment les éléments qui devaient constituer l'art

de l'avenir tendirent à se dégager des principes antérieurs tombés en dissolution.

Je vous ai déjà dit que les choses allèrent d'abord beaucoup moins vite et beaucoup moins bien en Italie qu'en France. Je dois donc, avant tout, vous expliquer les motifs de cette lenteur ; et je me trouve amené, malgré moi, à vous parler de la peinture. Mais c'est une nécessité qu'il est impossible d'éviter, tout l'art du moyen âge italien étant dominé par Giotto.

Je ne puis pas cependant m'arrêter longtemps sur Giotto. Lisez le tome Ier de MM. Cavalcaselle et Crowe.

Voici maintenant quelques réflexions que j'ai consignées au cours de mes voyages. Toutes ces observations ont été faites d'*après nature* et en face des originaux.

Pendant le XIVe siècle, l'Italie n'était pas libre de s'avancer aussi rapidement que les autres nations dans la voie du progrès. Elle était dominée par un grand souvenir, par une doctrine devenue traditionnelle, par une interprétation qu'on pourrait dire figée de la nature.

Sur tous les premiers essais de naturalisme en Italie — après la mort de Giovanni Pisano qui avait été le grand initiateur, l'initiateur de Giotto lui-même — sur tous les premiers essais de naturalisme en Italie planent l'influence de Giotto et la tyrannie de ses enseignements.

L'ombre de Giotto s'étend sur tout le XIVe siècle italien. Ce n'est pas impunément qu'une nation produit un effort pareil à celui qui renouvela complètement l'art de la peinture en Europe.

Après avoir enfanté Giotto, l'Italie se reposa pendant près d'un siècle, et l'imitation du maître devint un dogme. On s'arrête là où il s'était arrêté. Toute marche en avant dans la voie qu'il avait ouverte fut ajournée par l'admiration satisfaite ; tout progrès fut proscrit comme une décadence et un amoindrissement.

Vous n'avez pas oublié ce que j'ai dit du paysage. En Italie, le naturalisme du XVe siècle, le vrai naturalisme de la Renaissance n'apparaît guère dans la peinture avant l'école de Gentile da Fabriano, de Pisanello et de Domenico Veneziano. Jusque là l'Italie suivait presque universellement la routine idéaliste de l'école de Giotto, de Simone Memmi, de Lorenzo Monaco, de Taddeo et d'Agnolo Gaddi.

Est-ce à dire que Giotto n'a pas connu le naturalisme, n'a pas pratiqué l'étude de la nature? Non, ce serait absurde. C'est au contraire Giotto qui a introduit le naturalisme dans l'art de la peinture, quand cet art se traînait encore à la remorque des Grecs, dans l'imitation inintelligente des types hiératiques et traditionnellement consacrés. Mais le naturalisme de Giotto est d'une espèce spéciale. C'est un naturalisme comme l'avaient conçu nos grands imagiers du XIIIe siècle. C'est le naturalisme qui ne va pas jusqu'à copier l'individu, mais qui s'arrête à un type humain convenu, type inspiré sans aucun doute par la nature, mais type corrigé et rectifié, complété, transfiguré par une opération de l'esprit. Le naturalisme de Giotto était une doctrine qui eût rougi de reproduire la nature sans lui imposer ses corrections.

Le naturalisme de Giotto est combattu et tempéré par un rationalisme à outrance. Le syllogisme, l'abstraction, l'algèbre, le dessin géométrique n'ont pas encore, dans sa manière, abdiqué tous leurs droits. Après lui, dans son école, l'idéal s'incarne en un type conventionnel qui s'immobilise, et l'art s'endort dans la machinale reproduction de ce type.

Je vais tout à l'heure essayer, à l'aide des photographies des peintures de l'Arena de Padoue, de démontrer le caractère particulier du réalisme de Giotto. Le naturalisme de Giotto est un naturalisme dans lequel respire encore la généralisation de la forme et dans lequel domine l'expression morale, ce qu'on appelle le mysticisme. C'est toujours dans une certaine mesure la crainte du portrait, comme si le portrait était un amoindrissement de l'art et un procédé indigne d'un artiste qui veut faire œuvre définitive, œuvre officielle et avouée, œuvre publique. Le portrait pourrait être toléré comme moyen secret; jamais comme but reconnu de l'art. Nous sommes toujours dans la pure tradition du moyen âge. Le peintre a horreur ou dédain du portrait, de même que le sculpteur n'oserait pas avouer qu'il se sert du moulage pris directement sur la nature individuelle. L'artiste, en effet, croit qu'il doit interpréter la forme et lui imprimer son propre sentiment, la modeler conformément aux lois d'une esthétique idéale; en un mot transformer à outrance, au point d'enlever à la ligne et au trait jusqu'au souvenir de la réalité. Il émonde et épluche la vérité qui pour lui

est absolument distincte du réel. Il tend à substituer à la forme accidentelle et contingente la forme raisonnée et éternelle, que voient seuls les yeux de l'esprit. Il a vis-à-vis de la nature toute nue et toute crue l'animadversion que nous avons aujourd'hui vis-à-vis de la brutalité inintelligente de la photographie. En un mot, les éléments réels fournis par la nature semblent à l'artiste du moyen âge être des éléments impurs et inexacts, qui ont besoin d'être purifiés et rectifiés par le jugement et la raison.

Supposons qu'un modèle de Giotto ait par hasard été borgne ou pied bot, — car Giotto se servit de la nature directement, — supposons, dis-je, qu'un modèle de Giotto ait été borgne ou pied bot, dans un sujet qui ne rendît pas nécessaire la présence d'invalides, on ne s'apercevra pas de ce point de fait dans la représentation du personnage à la peinture duquel le modèle aura servi.

Vous savez en effet que les accidents modifient d'ensemble la tournure et les apparences de la physionomie humaine. L'attitude d'un pied bot même assis, la figure d'un borgne, même les yeux fermés, diffèrent de l'attitude et de la figure d'un homme exempt de toute infirmité. Eh bien ! Giotto, mis en face d'un modèle doué de qualités ou de défauts tout particuliers, ne se croira pas obligé de les traduire ou de les indiquer intégralement; il transformera, par une opération de l'esprit, les traits individuels qu'il a sous les yeux, sans qu'il reste presque rien du point de départ donné par la nature. Il ne se croira pas obligé d'aller jusqu'au bout dans la représentation du modèle vivant. Il ne se croira pas astreint aux exigences de l'analyse ou à la dissection mentale des nerfs, des muscles et des os.

Tout autre est le sentiment qui en Europe commencera à se faire jour dans la deuxième moitié du XIVe siècle. La nature s'imposera davantage. Elle ne sera plus proscrite ni maudite. Elle intéressera même avec ses irrégularités et ses anomalies. On étudiera non seulement ses types uniformes, mais aussi ses particularités. On n'attendra pas, pour la représenter, qu'elle soit rentrée dans une période de calme et d'apaisement. On la saisira vivante dans l'action, dans le drame, et on ne reculera plus devant ses laideurs, ses emportements et ses exagérations.

La nature sera donc réhabilitée; et immédiatement, par la force

de la réaction, on tombera dans le défaut contraire. Certaines écoles — celles du midi moins que les autres — feront de la recherche de la réalité et de la vulgarité le but constant de leurs efforts. C'est l'ère de la Renaissance qui sera commencée. Rappelez-vous ce que je vous ai montré de Beauneveu ou des sculpteurs de Charles V. J'ai fait une jolie découverte le jour où j'ai consenti le premier à regarder et à interroger certaines statues de Saint-Denis. On ne me la pardonnera pas, mais on ne pourra pas la contredire. C'est un fait évident.

Pendant les tâtonnements du début, du premier coup, l'art franco-flamand pratiqué à la cour de France trouva au milieu du XIVe siècle l'expression qui devait être, en somme et après correction et adoucissement, l'expression définitive de l'art futur, de l'art qu'on appela de la Renaissance, tel qu'il sera professé par les plus grands artistes des diverses écoles du XVe et même du XVIe siècle.

La première école gothique italienne, comme toutes les écoles d'art, se perdit par l'orgueil. Elle ne regardait plus que ses propres œuvres, déduisant les unes des autres presque algébriquement. Elle ne demandait plus qu'à elle-même les renseignements sur les proportions du corps humain. Elle avait des recettes et des formules pour tout. Tout s'apprenait du maître. L'artiste, fût-il un débutant, eût rougi de négliger toute cette science accumulée et de se placer, craintif et tremblant, devant le sphinx de la nature... C'est pourtant ce qu'osèrent faire quelques courageux novateurs. Nous avons vu ce qu'ils ont produit dans le nord de la France et dans les Flandres.

Giotto n'avait affranchi l'art qu'à demi. Il l'arracha, il est vrai, au joug des traditions byzantines, mais pour lui imposer un autre joug qui fut le style de son école, resté vivace en Italie pendant près de cent ans. Giotto avait été tellement en avance sur tous ses contemporains immédiats que son école érigea en principe la pure et simple imitation de son art.

Tout, au point de vue de la forme, fut résumé et codifié. C'est l'écriture autographe d'un homme de génie donnée en modèle à plusieurs générations. Le paysage est noblement et magistralement traité mais sommairement résumé par quelques arbres et par un fond de rocher, comme au théâtre. C'est un décor de convention

qu'on varie à l'infini, ainsi qu'un thème musical, sans rien changer ni à la mesure, ni au ton original. Les traits physiques de la nature humaine sont fondus dans un type admirable, puissant, au menton prononcé, à la mâchoire puissante, type un peu à la Bonaparte, indiquant une indomptable énergie... Et puis ! expression admirable mais un peu forcée; têtes d'une construction très belle mais qui, en se répétant, devient convenue; convulsions dramatiques, mais d'une émotion stéréotypée. Il y eut des modèles, des poncifs de têtes exprimant la douleur à l'aide d'un formulaire, par certaines grimaces. Nos artistes du dernier siècle étaient tombés dans la même erreur quand ils fabriquaient des têtes d'expression. Recette pour la douleur; recette pour la joie. Cela peut être excellent comme exercice scolaire et pour montrer le jeu des nerfs et des muscles, jeu qui se reproduit fréquemment dans certaines parties du visage ; mais cela est déplorable comme procédé d'une école d'art.

En somme l'Italie, pendant les trois quarts du XIVe siècle, est dominée par la tradition. Elle s'est un peu endormie dans l'admiration indiscutée de Giotto. L'école de Sienne n'est que l'école de Giotto, devenue plus idéaliste encore. Le seul artiste un peu original est Lorenzetti avec ses plis fins et qu'on croirait empruntés à l'antique; mais en somme, l'Italie n'a pas renouvelé l'idéal de Giotto. Loin de là. Elle est en retard ; elle a reculé. Elle est beaucoup plus spiritualiste que naturaliste. Et cependant c'est par le retour à la nature que l'art italien, comme les autres arts européens, doit se régénérer.

Les Italiens du XIVe siècle eurent eux-mêmes la conscience de cette décadence de leur art. Sacchetti, dans une de ses *Nouvelles*, rapporte une conversation imaginaire entre plusieurs peintres; cette conversation témoigne à merveille des doutes éprouvés par la société italienne sur les destinées de la peinture :

« Quel est, dit l'un d'eux, le plus grand peintre depuis Giotto? »

Taddeo Gaddi répond : « Bien que plusieurs peintres habiles aient vécu depuis sa mort, la peinture déchoit de plus en plus. »

Ghiberti, comme Gaddi, pense que l'âge d'or de la peinture toscane avait été celui de Giotto : « Alors, dit-il, l'art atteignit une perfection qu'il n'a jamais atteinte chez les Grecs. »

C'est la vérité : le naturalisme est plus vrai, et plus sincère chez Giotto que chez ses imitateurs et ses successeurs immédiats.

Étudions, disais-je tout à l'heure, quelques-uns des types de Giotto. La Vierge est assise sur un grand fauteuil décoré d'une imitation de mosaïque. Sur le fauteuil et sous la Vierge est un coussin long, en forme d'oreiller ou de traversin. La tête de la Madone reste austère ou sévère au début. C'est la tradition, mais elle a la physionomie d'une personne vivante. La tournure générale devient naturelle.

En somme, la Vierge a quitté son caractère hiératique, impassible et presque sauvage de matrone romaine, pour prendre l'aspect d'une mère tendre. Ce qui va dominer dans son inspiration, ce sont les instincts de la maternité humaine. On la verra même allaiter. Nous avons déjà vu cette transformation par le naturalisme dans l'œuvre de Giovanni Pisano.

L'enfant Jésus est enveloppé dans des langes, c'est ce que nous appelons emmaillotté. Il n'a pas le visage rébarbatif et l'expression dédaigneuse et immobile que lui donnaient les vieux maîtres. C'est un enfant bien venu, grassouillet, bien portant.....[1]

Dans l'opinion de tout le monde, Masaccio est un des fondateurs indiscutés de la Renaissance italienne, de cette Renaissance prise dans le sens aujourd'hui consacré bien à tort par le *Dictionnaire* de Littré et par le *Dictionnaire* de l'Académie. Eh bien! regarder Masaccio comme un disciple docile et exclusif de l'art antique et comme étant venu puiser à cette source la vigueur de tempérament qui renouvela la peinture des écoles de l'Italie dans la première moitié du xve siècle, c'est une de ces erreurs trop graves inspirées *a priori* au monde littéraire par le préjugé de la supériorité théorique de l'art classique et de la nécessité de son intervention dans tout progrès et toute transformation de l'art. Masaccio, ce prétendu disciple des anciens, est un naturaliste exaspéré et quelquefois brutal. On a pris, à propos de lui, comme à propos du mouvement tout entier de l'art du xve siècle, un simple

1. Le manuscrit de Courajod porte ici cette mention : *Analyse des ouvrages de Giotto*, du *Campo santo de Pise*, de *la chapelle des Espagnols*, *de Masaccio*. De cette partie de la leçon, il n'est resté aucune note écrite, sinon ce fragment sur Masaccio, retrouvé dans un autre dossier.

accident, une modalité pour une cause déterminante. Au contact de l'art gréco-romain avec l'art du moyen âge entré déjà dans des voies nouvelles, il se produisit un mélange spécial qui est la période classique de la Renaissance, mais qui n'en est pas du tout le point initial et qui n'en a constitué ni l'essence ni l'économie générale. Masaccio avait déjà créé son style; il était en possession de son tempérament et avait déjà ouvert la voie qui conduisait à Ghirlandajo et à Raphaël, comme le disent très bien MM. Crowe et Cavalcaselle, avant de s'être pénétré de l'art antique et au moment où il en dédaignait le plus les enseignements, comme le prouvent certains morceaux des fresques de la chapelle Brancacci.

On a bien tort de croire que les prétendus fondateurs de la Renaissance aient été des hommes d'une seule venue apparaissant dès l'origine tels qu'ils se montrèrent définitivement. Ils traversèrent tous au contraire une période de tâtonnements qui nous laisse voir d'où ils étaient partis.

Le vrai point de séparation entre le vieux monde gothique et le monde moderne n'a pas été l'introduction du goût antique ni l'avènement de l'ornement classique, mais une conception nouvelle des lois générales de l'art et un renversement dans les proportions des principes qui régissaient cet art. Dans l'esprit des innovateurs, le modèle naturel n'est plus soumis à une transposition, à une transcription préalable qui lui enlève tout accent individuel, qui lui impose une expression raisonnée, des lignes convenues et calculées d'après un type intellectuel doué exclusivement d'une vie morale, mais ce modèle naturel ose apparaître dans sa réalité native sans passer par la censure des écoles exagérément spiritualistes.

« Tandis que Giotto, disent les auteurs de l'*Histoire de la peinture en Italie*, t. II, p. 318, néglige les détails particuliers de la nature pour donner à l'ensemble d'une figure une expression idéale, expression plus propre à représenter la pensée, Masaccio, au contraire, subordonna l'expression du sentiment à l'amour plastique de la forme et à sa vérité anatomique. Et la diversité des deux méthodes qui marquent aussi dans l'histoire de l'art deux grandes périodes peut être brièvement résumée. Dans la première méthode, le sentiment l'emporte sur la réalité des formes; dans la seconde, c'est le réalisme de la forme qui l'emporte sur l'expression de la pensée. »

On a bien tort de croire que les prétendus fondateurs de la Renaissance aient été des hommes d'une seule venue et qu'ils aient été tout de suite ce qu'ils ont été définitivement. Ils tâtonnèrent longtemps et ils nous laissent voir d'où ils sont partis.....

TREIZIÈME LEÇON

21 Mars 1888.

LES

DÉBUTS DU NATURALISME ITALIEN

LA SCULPTURE DE L'ÉCOLE ROMAINE AU XIVe SIÈCLE

Messieurs,

Mercredi dernier, nous avons analysé ensemble le style de Giotto et l'art gothique spécial dont lui et son école, à la suite de Giovanni Pisano, avaient doté l'Italie.

Vous savez de quelle manière nous avons été amenés à faire cette excursion forcée dans le domaine de la peinture. Ce n'est malheureusement qu'un hors-d'œuvre qu'il me serait absolument impossible de développer ici sans nuire à l'équilibre de l'enseignement que j'ai l'honneur de professer devant vous.

Je regrette bien de n'avoir pu m'arrêter davantage et de n'avoir pu vous exposer en détail le résultat de mes observations, toutes recueillies d'après nature. Mais le travail qui reste à faire une fois indiqué, vous pourrez l'accomplir par vous-même, en contrôlant l'exactitude des lignes générales que j'ai essayé de tracer devant vous. Que ceux d'entre vous qui iront en Italie veuillent bien analyser successivement les peintures de l'école de Giotto qu'ils rencontreront sur leur route. Ils seront conduits aux mêmes conclusions que celles auxquelles je suis arrivé. En attendant, vous pourrez tous vous faire la main et préparer vos yeux en regardant

les rares peintures du XIVe siècle italien que le Louvre a gardées, après avoir eu l'incroyable bonne fortune de posséder, sans savoir en profiter, l'immense réunion de tableaux gothiques, groupés pour l'étude par la collection Campana.

Quoi qu'il en soit, que vous vouliez cultiver ou laisser périr sans culture le germe que je serais heureux d'avoir déposé dans vos esprits, je crois vous en avoir assez dit pour les besoins de ma cause spéciale. Vous comprenez maintenant pourquoi et comment le style de Giotto a longtemps empêché le renouvellement de l'art en Italie après l'avoir profondément modifié au début.

A ce propos, dans notre précédent entretien, je vous ai recommandé de lire le tome Ier de l'*Histoire de la Peinture* de MM. Cavalcaselle et Crowe concernant surtout Giotto. Je vous recommande aussi de lire le tome II du même ouvrage dans la traduction italienne remaniée et complétée. Ce tome II est consacré aux continuateurs de Giotto : Taddeo Gaddi, Giottino, Agnolo Gaddi, Buffalmacco, etc. Tout ce que je vous ai dit n'est pas textuellement exprimé par les auteurs de l'*Histoire de la Peinture* en Italie, mais vous verrez que je suis presque continuellement en concordance de sentiment avec eux, et c'est presque toujours de faits démontrés par eux que j'ai tiré toutes mes conclusions, quand je n'interprète pas directement les monuments.

Dans la précédente réunion je n'ai pu vous parler que de quelques-uns des continuateurs de Giotto, et, faute de temps, je me suis borné à leur opposer le plus ardent de leurs contradicteurs immédiats, c'est-à-dire Masaccio, pour vous faire bien saisir le contraste. Mais Masaccio avait eu, au XIVe siècle, plusieurs prédécesseurs que je dois au moins signaler. Quelques mots donc sur Antonio Veneziano. Il n'était pas d'origine florentine. S'il devint dans la suite florentin par son style, et s'il influença très sensiblement l'école florentine, j'entends celle du XVe siècle, il n'était pas né à Florence. Peut-être un jour tout cela s'expliquera-t-il. Aujourd'hui, constatons le fait seulement. Nous ne connaissons pas tous les dessous de l'histoire.

La manière naturaliste, commencée en Italie en peinture avec Antonio Veneziano, se continua avec Masolino et parvint à son point culminant avec Masaccio. Il y a là une sorte de *crescendo*

que vous devez connaître et parfaitement comprendre. L'artiste à qui on doit en peinture le premier commencement de la réaction contre la décadence où était tombée l'école de Giotto est donc Antonio Veneziano, un homme qui ne pensait guère à l'antique, je vous assure. En 1370, il travaillait à Sienne. En 1374, il fut inscrit à la corporation des médecins et des épiciers (Les peintres et les épiciers, — *speciarii*, les droguistes, — faisaient alors partie de la même corporation). Il a exécuté des fresques au Campo-Santo de Pise, l'*Histoire de saint Remi*, où se remarquent une étude attentive de la nature et la recherche minutieuse dans la reproduction de la forme individuelle, la copie du modèle sans interprétation rationnelle. Il dépasse dans la traduction du vrai et du réel tous ses prédécesseurs, disent MM. Crowe et Cavalcaselle ; il répudie la tradition académique du style de Giotto, plus soucieux de la vérité naturelle et essentielle du mouvement que de la noblesse générale des attitudes. Quand je parle de *tradition académique*, le mot n'est pas trop fort. En effet, il y eut, moins le mot, une véritable Académie qui s'installa en Italie au milieu du XIVe siècle pour imposer partout les doctrines abâtardies de Giotto. Vous trouverez un aveu complet et une démonstration de ce fait dans l'*Art chrétien* de Rio à propos de l'école siennoise, tome Ier, p. 60. La corporation des peintres se constitue ou se réorganise à Sienne vers 1355, pour suppléer par l'association à l'impuissance croissante des traditions.

A côté de la réaction, si je peux m'exprimer ainsi, qui se fortifie par la constitution des corporations de peintres, la révolution, ou le mouvement en avant si vous voulez, se manifeste par divers symptômes, que traduit la manière d'Antonio Veneziano. Voici la description d'une fresque de la vie de saint Remi au Campo Santo de Pise par les auteurs de l'*Histoire de la peinture en Italie* :

« La nudité des pêcheurs, leur âge et leurs divers mouvements sont exprimés avec beaucoup de naturel. Si dans le dessin des chairs, des muscles et des extrémités, le peintre montre qu'il n'a pas pris soin de choisir son modèle, il laisse cependant entrevoir dans la représentation de la forme l'étude scrupuleuse de la nature, en donnant à la forme beaucoup de soin dans le rendu des détails particuliers. Dans toutes ces fresques, les vêtements sont simples

et ne gardent rien de la rigidité des étoffes des plus habiles artistes de l'école de Giotto. Principalement étudiées dans le détail, les draperies ne nuisent pas aux formes du corps, et ces draperies, selon l'habitude de notre artiste, revêtent ces formes avec beaucoup d'adhérence, de manière à leur donner davantage de sveltesse et d'élégance. »

Les fresques de Saint Remi, au Campo Santo de Pise, datent de 1386 et 1387.

Rappelez-vous ce que je vous ai dit des draperies usitées parallèlement par l'école française au temps de Charles V et de Charles VI, et du caractère international affecté alors par l'art européen. MM. Crowe et Cavalcaselle vont jusqu'à attribuer à Antonio Veneziano quelques-unes des admirables fresques de la chapelle des Espagnols, à Santa Maria Novella, au moins celles de la voûte. (Voir tome II, p. 42 et suiv.) Lisez le même ouvrage, tome III, p. 80 et suiv., au sujet des grandes compositions latérales, attribuées à l'école de Sienne, à l'école de Simone Martini, fresques dans lesquelles un fin naturalisme se révèle... Vous en avez vu les photographies. Antonio Veneziano vivait encore en 1387.

Je me résume : Un sentiment très prononcé de retour à la nature se fait sentir dans Antonio Veneziano, dans Masolino da Panicale et dans Masaccio.

Quant à Masaccio, né en 1401, je vous en ai suffisamment parlé, je vous ai montré qu'il installe en Italie dans la peinture un vrai naturalisme, celui dont découlera toute la Renaissance florentine de la première moitié du xve siècle. C'est ce naturalisme profond, convaincu, brutal, que je vous ai déjà montré dès 1364 dans les figures de Saint-Denis, naturalisme que nous avons vu dans les miniatures de Beauneveu et que nous verrons bientôt, dès 1390, dans les sculptures de l'école de Claux Sluter.

Je prétends qu'on n'a pas encore compris les véritables origines de la Renaissance en Europe, parce qu'on n'a pas voulu étudier d'ensemble ni d'une manière internationale, et avec application, le grand mouvement de l'art pendant la seconde moitié du xive siècle. Vous comprendrez donc que j'aie été obligé de faire avec vous une excursion en Italie, et en le faisant je ne sors pas des limites étroites de mon sujet, qui sont les *Origines de la Renaissance en France.*

Arrivons bien vite au mouvement de la sculpture en Italie dans la deuxième moitié du XIVe siècle, mouvement parallèle à celui de la peinture. A force de vouloir faire partir la Renaissance du retour à l'imitation de l'antique, on en est arrivé à ne pas comprendre toute l'expression des premiers ouvrages de la Renaissance

Burckhardt a été bien près de voir nettement le véritable point de départ de la Renaissance et de le signaler : il l'aurait placé, comme nous, dans la seconde moitié du XIVe siècle, s'il n'avait été empêché par des idées préconçues qui lui étaient dictées par le langage : par le mot défectueux de Renaissance, dans le sens de retour à l'antique, mot qui, par une sorte de pétition de principes, en est arrivé à modifier la chose elle-même dans l'esprit des hommes les plus distingués. On m'oppose toujours, vous le savez, le sens littéraire actuel du mot Renaissance, tel que l'Académie française et le Dictionnaire de Littré le définissent. Mais que m'importe la définition actuelle de l'Académie dans l'appréciation d'un mouvement historique du XIVe siècle ? Les faits, quand ils se produisent, sont indépendants des appréciations qu'ils peuvent provoquer et qu'une langue peut consacrer par une locution défectueuse avant que la science n'ait dit son dernier mot.

Vous allez voir que Burckhardt a vu très clair dans la question. Reculez de cinquante ans ce qu'il dit des origines de la Renaissance, et la pénible et longue démonstration que j'entreprends devant vous serait inutile. Cette démonstration n'aurait eu besoin que d'une chose, d'être vulgarisée par le premier venu, et Dieu sait si nous manquons aujourd'hui d'écrivains sur la Renaissance, sujet qu'on croit devenu banal et qui cependant est profondément méconnu dans ses origines, quoiqu'on enseigne son histoire en France depuis bien longtemps. « Au XVe siècle, dit Burckhardt, s'éveille dans la sculpture, comme dans la peinture, le même désir de représenter sous toutes ses faces la nature extérieure : c'est le réalisme. La sculpture elle-même croit avoir trouvé dans la réalité (à la fois une et multiple) un nouveau monde de motifs et d'inspirations. Et c'est désormais l'expression du caractère dans la forme, le mouvement et la draperie, qui devient le but de la sculpture, comme de tout l'art de la Renaissance. Dans les groupes et les reliefs, la sculpture vise tout ensemble, avec la

variété, le contraste des caractères et des formes, la représentation en perspective du milieu. Il en devait résulter pour le relief une manière purement pittoresque, qui alla en partie jusqu'à l'imitation des effets de la peinture. Le sérieux et l'honnêteté (il aurait pu dire la conscience), la grandeur de l'inspiration et de la manière, et un sens de la beauté qui parfois s'égare, mais qui toujours donne un nouvel élan, prêtent à la sculpture du xve siècle, à cet art des Quattrocentistes qui est une première Renaissance, une variété et un charme que n'ont pas au même degré les maîtres du siècle suivant, un Sansovino même ou un Michel-Ange.

« Les relations avec l'antique, dont l'étude absorbe le zèle et l'inspiration des artistes d'alors, y sont encore tout à fait naïves et indirectes. Si les formes antiques furent une sorte de point de départ pour la décoration, la sculpture proprement dite n'a pas subi alors l'influence des anciens, et c'est précisément l'inspiration toute moderne de cet art qui rend les œuvres des Quattrocentistes plus profondément et plus spontanément touchantes que ne l'est l'acte savant, réfléchi, généralisateur de la haute Renaissance. »

Eh ! mon Dieu, cette conviction à laquelle je suis arrivé spontanément et dont je ne veux pas démordre, cette conviction qui consiste à croire que c'est dans la seconde moitié du xive siècle que se fit la grande scission entre le monde du moyen âge et le monde moderne, tous les savants consciencieux l'ont eue avant moi ; si tous n'ont pas eu la pensée et le courage de la proclamer d'une façon générale, ils ont formulé quelquefois en détail la même idée...

Je vais reprendre l'étude individuelle des différentes écoles locales italiennes au point où nous l'avons précédemment laissée, c'est-à-dire pendant la deuxième moitié et surtout la fin du xive siècle. Voyons d'abord ce qui se passe à Rome.

Quand je vous ai démontré combien Paris avait été une véritable capitale sous le règne de Philippe VI, de Jean II, de Charles V et de Charles VI, je vous ai dit que Rome, au xive siècle, n'était qu'une ville de province, presque absolument déchue de sa grandeur politique antérieure. La Rome papale du xive siècle, c'est Avignon. Mais Rome n'en possédait pas moins une foule de monuments antiques qui, malgré l'infériorité d'un grand nombre d'entre eux, constituent un ensemble de modèles si considérable

qu'aucune cité au monde ne pouvait se vanter de l'égaler à ce point de vue.

Si l'art antique avait été capable de régénérer tout seul immédiatement et directement l'art gothique épuisé, c'est incontestablement à Rome qu'aurait dû se produire la régénération. C'est à Rome et non ailleurs que la Renaissance par l'antique aurait dû se manifester pour la première fois. Cependant l'art gothique et l'art antique se frottèrent l'un contre l'autre pendant près de deux siècles dans les murs de Rome sans que l'art antique, qui était chez lui, ait pu se débarrasser de l'intrus ni évincer l'étranger. C'est à Rome que, depuis des siècles, tant de monuments antiques professaient, en plein air, la grammaire et la rhétorique, en un mot la langue de l'art qui devait être celle de l'avenir. Pendant tout le moyen âge et jusqu'à un certain moment, cet enseignement ne put recruter sur place aucun adhérent.

Chose inouïe, le moyen âge romain, sans rien voir des yeux de l'esprit, ni même des yeux du corps, juxtaposa une Rome gothique à la Rome antique. Oui, une Rome gothique ; je dis bien, une Rome gothique. Car, messieurs, quoique la chose ait l'air d'un paradoxe, Rome est l'une des villes les plus gothiques de l'Italie. C'est ce qui m'a le plus frappé quand je suis entré dans Rome pour la première fois. Quand on n'a pas encore pénétré dans la Ville éternelle, on croit que l'antiquité de pacotille créée par notre pédantisme contemporain donne la main à l'antiquité classique authentique. Rien n'est moins vrai. Il y a eu solution de continuité dans les traditions. Le moyen âge, — et par parenthèse un triste moyen âge. — a régné là comme ailleurs. Rome a donc été gothique.

Aujourd'hui encore, la preuve est facile à faire devant ceux qui savent regarder au delà des apparences de la surface. Grattez tous les monuments ou presque tous les monuments de Rome, et le gothique y apparaît, même sous les plus insipides décorations et les badigeonnages du style baroque et du style rococo, malgré de continuels et incessants remaniements. Il y a longtemps que Didron a proclamé cette vérité dans les *Annales archéologiques*.

L'art antique empêcha évidemment l'art gothique de se développer avec franchise et indépendance à Rome, mais s'il coudoya

l'art gothique pendant tout le XIVe siècle et même pendant les trente premières années du XVe siècle, il ne put parvenir à le pénétrer ni à l'améliorer. L'art antique fut longtemps un embarras au lieu d'être un appui et un conseil. Il fallut qu'à Rome, comme ailleurs, l'art passât par le naturalisme avant de se convertir à la religion de l'antique. La Renaissance italienne, connut même à Rome, une période gothique et réaliste avant de devenir la Renaissance classique.

D'ailleurs, après Naples l'art italien n'eut pas de foyer plus refroidi que le foyer romain. Depuis la décadence antique, Rome ne donna naissance à aucune école d'art proprement dite. Elle absorba, déforma et engloutit tous les talents et tous les génies de la Renaissance italienne ; et tous les grands chefs-d'œuvre qui la décorent sont dus à des artistes nés en dehors de la ville éternelle. Car il ne faut pas confondre avec l'art « romain » l'art éclos dans les murs de Rome ni mettre à l'avoir de l'art romain ces nombrenx monuments que toutes les écoles de l'Italie et du monde chrétien sont venues y déposer autour du Vatican. Au point de vue de l'art moderne, Rome a été un gouffre qui a tout absorbé sans rien rendre.

J'aurai peut-être l'occasion de vous faire la preuve de ce fait à propos des sculptures que les artistes originaires de Rome ou domiciliés à Rome ont exécutées pendant les plus belles années de la Renaissance classique. L'influence de Rome a été tellement néfaste, que le génie florentin et toscan lui-même a baissé sensiblement par suite d'un séjour prolongé dans la capitale de l'Italie. C'est Rome qui a donné à l'art italien d'abord et à l'art européen ensuite la maladie du grandiose et du colossal. Il n'y a pas d'école romaine à proprement parler. On dit, dans les manuels, que Raphaël, dans sa troisième manière, a fondé l'école romaine. Ce qu'il a fondé, c'est l'école de la décadence. Il a fondé à Rome l'école bolonaise, l'atelier de l'éclectisme, la peinture des littérateurs et l'art des philosophes.

Rome, dans son ensemble, n'en est pas moins une merveille. Mais si Rome est une merveille, c'est malgré les Romains, et le vers de Virgile sera éternellement vrai :

Excudent alii spirantia mollius æra.

La sculpture romaine du moyen âge n'est ni nombreuse ni aimable. Je vous ai montré qu'elle ne sut pas et ne put pas repousser l'invasion du style gothique à la fin du XIIIe siècle. Rome n'avait eu jusque là qu'une école d'architectes et de peintres mosaïstes : les Cosmati. Vous avez vu comment cette école se convertit aux doctrines de Giovanni Pisano. A mesure qu'on avance dans le XIVe siècle, l'influence de l'école pisane grandit. Mais, durant tout ce temps, nous n'avons rien trouvé à Rome de comparable au développement que, malgré ses erreurs et ses faiblesses, l'école pisane eut dans le reste de l'Italie. Burckhardt, de l'opinion duquel je me sépare ici, me paraît avoir été trop indulgent pour la sculpture telle qu'elle fut pratiquée à Rome à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle.

Voici ce que je trouve à Rome à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe : une école réaliste, mal définie, représentée par Magister Paulus, maître Paul. Dans cette école, d'une barbarie véritable, les corps morts placés sur les tombeaux ressemblent à des paquets de linge sale ou à des sacs de grains ; aucun pli, aucun style, des mains affreuses, des pieds hideux, une exécution des plus grossières. Seules les têtes sont intéressantes et respirent un naïf et brutal naturalisme. On est bien étonné de trouver ces choses-là à Rome.

A Santa Cecilia, à droite de la porte principale, le tombeau du cardinal Adam, — Anglais — On remarque sur la face antérieure du sarcophage les armes d'Angleterre. Colonnettes torses aux quatre angles du cercueil. Le cardinal Adam est mort en 1398. Sculpture absolumen gothique de plis, brutale et très réaliste dans la tête : rides du front, expression très naturaliste des joues et de la bouche, oreilles taillées à la serpe. Ce monument a été fréquemment attribué à maître Paul, notamment par Burckhardt. Si l'exécution du tombeau est véritablement de cet artiste, ce serait sa meilleure œuvre. Quoique la sculpture soit courte de proportions, à peine dégrossie, d'expression durement et purement gothique — autant que certaines figures de l'École de Pise — elle produit cependant un effet puissant par sa lourdeur combinée avec le sincère et profond naturalisme de la tête. Le tombeau du cardinal Adam est un monument très intéressant à étudier, il appartient bien à la

partie gothique de la Renaissance et peut servir à la caractériser.

Tombeau d'un Caraffa à Santa Maria del Priorato sur l'Aventin en 1409.— Sculpture signée de maître Paul. Bartolommeo Caraffa mort en 1409 ; épaulières ou épaulettes à pendeloques, barbe, cheveux courts. Sculpture assez brutale. Jambes raides. Le faire est sommaire et brutal. — Fra Bartolommeo Caraffa était grand camérier du pape Innocent VII. Le chevalier, revêtu d'une armure et la main posée sur la garde de son épée, gît étendu sur le sommet d'un sarcophage, dont la paroi antérieure, divisée en caissons par des colonnettes torses, porte les armoiries du défunt et une inscription en lettres gothiques.

Le tombeau du cardinal d'Alençon, mort en 1397, ressemblant beaucoup ou assez au tombeau de Pietro Stefaneschi, dont il est voisin, est érigé dans l'église de Sainte-Marie du Trastevere :

Francorum genitus regum de stirpe Philippus Alenconiades, Hostie titulatus ab urbe Ecclesie cardo, tanta virtute reluxit ut sua supplicibus cumulentur marmora votis. Anno milleno cum centum quater abde sed I^ter occubuit qua luce Dei pia Virgoque mater.

La sculpture en somme est mauvaise. Mains affreuses de laideur, plis gothiques assez roides ; tête assez belle et expressive, très naturaliste. Perkins a parlé ainsi de ce tombeau : « Auprès se trouve le tombeau du cardinal français Philippe d'Alençon ; la disposition générale rappelle tellement celle du monument Stefaneschi qu'on est en droit de supposer qu'il est dû au même sculpteur. Un bas-relief représente le prélat mourant étendu sur sa couche funèbre et entouré de prêtres et d'anges portant des cierges. Un des prêtres, qui a l'aspect d'un apôtre, tient dans ses bras un enfant encore dans ses langes, emblème de l'âme du mourant. Les figures, bien que mal proportionnées, ne manquent ni de sentiment ni d'expression. » Perkins se trompe : Le sujet représente la mort de la Vierge et non pas la mort du cardinal d'Alençon. L'épitaphe explique le sujet ; en effet, le cardinal était mort le jour de l'Assomption, c'est-à-dire le jour de la mort de la Vierge. Nous avons ici une date certaine. Le tombeau n'est pas antérieur à 1397. En effet nous sommes certains que le cardinal n'a pas fait élever sa sépulture de son vivant. Si rien n'est plus certain que la mort, rien n'est plus

incertain que l'heure où elle doit arriver. Or le cardinal d'Alençon ne pouvait pas prévoir qu'il mourrait le 15 août et le sujet sculpté sur son tombeau nous représente la mort de la Vierge, tandis que l'épitaphe nous dit qu'il mourut le jour où mourut la Vierge.

Voici encore ce qu'on sculptait à Rome :

A Santa Maria in Trastevere, tombeau de Pietro Stefaneschi par maître Paul. On lit au bas : Obiit anno Domini MCCCC XVII mensis octuber (*sic*) (pour octobris) a di[e] ultimo. *Magister Paulus fecit hoc hopus* (*sic*).

Colonnettes torses aux angles du monument. Statue couchée ; plis, pieds et mains exécrables de lourdeur et de platitude. Tête jeune, d'un ciseau brutal mais très naïf et très réaliste. La tête est vraiment inspirée d'un naturalisme qui, une fois admis, ne manque pas de grandeur, pour brutal et presque bestial qu'il soit. Par extraordinaire, l'oreille est mieux traitée. Les mains, les pieds et le corps de la statue sont, je le répète, véritablement épouvantables. La tête seule peut passer pour grande et belle à cause de la largeur et de la franchise de son naturalisme. Dans la même église de Santa Maria in Trastevere, à côté du tombeau Stefaneschi, on voit un autel décoré, au gâble, de statuettes gothiques datant par leur style de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe et aux armes du cardinal d'Alençon, ce qui leur donne une époque certaine. Ces statuettes sont d'une grande lourdeur et confirment ce que nous savons déjà.

Le naturalisme romain de l'école de maître Paul a quelque chose de particulier : il est empâté, engoncé, lourd, pataud. C'est tout ce que lui communique le voisinage des œuvres antiques. Il est différent d'un autre réalisme également italien, par exemple de celui qu'on remarque dans un des grands Christ gothiques du musée de Berlin. La tête du Christ du musée de Berlin est très naturaliste, avec une expression très prononcée de la mort ; les jambes sont volontairement vulgaires ; les pieds sont extraordinairement réalistes, à ce point qu'on pourrait les croire flamands au premier coup d'œil, tant ils sont d'une vérité méticuleuse et d'une expression exagérée.

Quand nous étudierons l'art italien dans les autres écoles locales nous verrons combien l'art romain, à la fin du XIVe siècle, est en

retard sur tous ses voisins. Le contact immédiat de l'antique n'avait pas produit autre chose.

Non seulement j'ai étudié à Rome, sur place, l'école romaine gothique de maître Paul, mais j'avais voulu, au début de mes études, en rapporter un spécimen. Je n'ai pu me résigner à le garder chez moi tant il me faisait horreur. Ce style n'est supportable que pour les tombeaux et à cause des têtes assez vivantes et très naturalistes qu'il donne aux personnagnes couchés sur le couvercle des sarcophages.

Ce style sauvage du gothique romain persista longtemps à Rome. On en voit encore un exemple datant de 1447 et conservé à Saint-Jean de Latran. C'est le tombeau d'un cardinal portugais dont voici l'épitaphe : Sepulcrum domini Antonii Cardinalis portugalensis qui obiit Rome die XI mensis julii anno a nativitate domini MCCCCXLVII. Cujus anima in pace resquiescat amen.

Deux anges très souples et très xve siècle (période classique) supportent le cartel sur le devant du sarcophage. Au-dessus une statue à plis rigides et si froids qu'on pourrait la croire du xive siècle. Au fond de la niche, trois figures : la Foi, l'Espérance et la Charité, d'un style si dur qu'on pourrait les croire gothiques. A droite et à gauche, une Annonciation de même style. C'est le dernier soupir de cette affreuse école romaine. Je n'exagère rien. Malgré son extrême indulgence, que je ne puis pas partager, Burckhardt est obligé de conclure comme nous en parlant des artistes qui ont exécuté les sculptures de l'église Santa Maria in Trastevere : « Ces artistes, dit-il, ne pouvaient souffler la vie à la sculpture de Rome. Après un intervalle de longues années, pendant lesquelles il n'y a pas trace d'art, c'est à des sculpteurs étrangers que furent confiés les grands travaux de Rome. »

Ainsi, Messieurs, voici ce qui universellement est constaté. Au moment où le génie italien commence à inaugurer la série de ses triomphes et accomplit ses plus grands progrès, c'est-à-dire au commencement et dans la première moitié du xve siècle, l'art à Rome n'est représenté que par de grossiers tailleurs de pierres comme le maître Paul dont nous venons de vous montrer les œuvres informes. De ces œuvres le souffle de l'antiquité est absolument absent. Ces œuvres ne vivent que par l'imitation naïve et malhabile

de la nature. Nées sur le sol classique de la vieille Rome, poussées entre les ruines de l'art antique, elles ne témoignent par aucun signe extérieur qu'elles aient la moindre conscience du milieu dans lequel elles se produisent... Et on voudrait nous faire croire que c'est l'art antique qui seul a pu donner à l'Europe la pensée de sa régénération ! Si c'est l'art classique qui seul a pu produire la Renaissance, pourquoi, au début du xve siècle, la sculpture romaine était-elle la dernière des écoles de sculpture de l'Europe ? Pourquoi la Ville du monde la plus fertile en ruines de la civilisation antique a-t-elle été de tout temps la moins féconde en artistes et en œuvres d'art ? Pourquoi a-t-elle eu besoin d'être éclairée elle-même sur la valeur de ses richesses si longtemps dédaignées et a-t-elle été obligée de se faire communiquer par d'autres la révélation du secret qu'elle est censée leur avoir apporté et conservé ?

C'est que l'imitation du modèle antique n'a pas été à elle seule tout le programme de la Renaissance, c'est que la Renaissance aurait pu exister sans contracter cette habitude d'imitation et sans prendre la physionomie classique et que ni l'Italie ni Rome n'ont été la mère nécessaire et prédestinée de la Renaissance. Eh bien ! Messieurs, en face de cet état de la sculpture à Rome, évoquez donc le souvenir de ce que je vous ai montré de l'état de la sculpture en France. Vous comprendrez l'utilité de ce continuel parallélisme, dont je fais en quelque sorte mon refrain. Il faudra bien qu'on s'incline devant l'évidence.

QUINZIÈME LEÇON[1]

18 Avril 1888

LA

SCULPTURE A MILAN, A BOLOGNE, A PADOUE

DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe ET AU COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE

MESSIEURS,

La réunion que nous avons eue, mercredi dernier, au Trocadéro — malgré son importance, puisque nous l'avons employée à examiner ensemble un sujet qui intéresse au plus haut point l'histoire de la sculpture française au XIIIe siècle et par conséquent les débuts de notre art au XIVe siècle — cette réunion, dis-je, a interrompu momentanément l'enchaînement des idées dans le développement de l'histoire des différentes périodes de la sculpture italienne.

Je ne regrette pas cependant cette interruption. Ayant été amené à vous montrer le retour à l'antique opéré par la sculpture italienne au temps de Nicolas de Pise, je ne pouvais pas laisser dans l'ombre le mouvement parallèle et contemporain, quoiqu'absolument indépendant, de l'art français. Ce mouvement a été beaucoup plus restreint qu'en Italie, mais il a été très appréciable. N'oubliez pas les conclusions auxquelles nous sommes arrivés. Cela est très important. Ces imitations de l'antique, ces inspirations venues de l'antique

1. La quatorzième leçon avait eu lieu au Trocadéro.

il y en a eu de tout temps et partout. Je ne les nie pas au XIIIe siècle ; j'ai prouvé leur existence absolue en Italie ; j'ai établi leur existence intermittente et passagère en France à la fin du XIIIe siècle. Ce que je nie, c'est que ces influences aient été dominantes à la fin du XIVe siècle et que ce soit d'elles que soit sorti d'une manière générale le courant d'art renouvelé, improprement nommé Renaissance dans le sens actuel du mot.

En France et en Italie on était plus près de la période classique de la Renaissance, en tant qu'imitation de l'antique, on était, dis-je, plus près de la Renaissance à la fin du XIIIe siècle, qu'à la fin du XIVe. On était plus près aussi de l'intelligence de l'antique. Ce n'est pas un paradoxe, c'est la pure expression de la vérité. Les faits vous l'ont déjà démontré et vous le démontreront encore. Ce que je tiens à établir vis-à-vis de mes contradicteurs — et vous voudrez bien me prêter à cet égard votre témoignage — c'est que, loin de négliger dans l'art européen du moyen âge les ingérences de l'art antique, je suis le premier à les rechercher et à en proclamer l'existence quand il y a lieu de le faire, mais en établissant bien le moment précis où ces ingérences se produisent et la manière dont elles se révèlent. Je ne suis pas de ceux qui ont professé *a priori* l'enfantement direct de la Renaissance par l'antique au commencement du XVe siècle et qui ont si longtemps ignoré la valeur et la signification de la Renaissance — classique, celle-là, et bien directe — renaissance momentanément inaugurée en Italie par Nicolas de Pise.

Et maintenant revenons bien vite à notre chapitre spécial de l'art italien au XIVe siècle. Nous en sommes restés, avant les vacances de Pâques, au tableau de la sculpture italienne à Rome pendant la seconde moitié du XIVe siècle et le premier quart du XVe siècle. Je vous ai fait voir dans quel état déplorable l'art italien était tombé précisément dans la ville la plus riche en souvenirs antiques et cela à la veille de ce qu'on appelle la Renaissance classique, de la Renaissance inspirée uniquement par l'imitation de l'antique.

Vous savez maintenant que de toutes les écoles locales italiennes la plus pauvre, la plus plate, la plus grossière, la plus nulle, la plus dépourvue de beauté plastique, la plus gothique et la plus inintelligemment gothique, c'était précisément l'école romaine de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe. N'oubliez pas

notamment les photographies des tombeaux de Sainte-Marie du Trastevere que j'ai mises sous vos yeux.

Je vais continuer ma démonstration en vous présentant le tableau de ce qu'était la sculpture dans d'autres centres alors beaucoup moins pénétrés de la culture antique. Nous parlerons de l'art du Nord de l'Italie et en dernier lieu de celui de Florence.

Il y a des veines en art qui se juxtaposent sans toujours se suivre comme les filons d'une mine. Vous n'avez pas oublié ce qu'on sculptait à Rome de 1397 à 1417. Je vous ai montré ce qu'on appelle la sculpture romaine de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe..... Eh bien! voici ce qu'on sculptait à Milan pendant le même espace de temps! Mais, avant de vous faire passer les photographies, quelques considérations préliminaires.

Je ne saurais trop vous le répéter, ce qui caractérise la fin du XIVe siècle c'est un immense effort collectif de l'Europe pour créer un art nouveau avec les seuls éléments fournis par l'art antérieur, c'est-à-dire par le grand art gothique du moyen âge. Toutes les nations aspiraient au même but et, parties à peu près du même point, se rencontraient quelquefois dans les développements naturels et nécessaires de leurs principes, peut-être sans s'être donné le mot.

Tout l'art de l'architecture de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle a besoin d'être étudié d'une façon internationale. On verra combien tout s'éclaire quand on consent à ne plus s'enfermer, pour ses observations, dans les limites géographiques de tel ou tel peuple. On peut s'isoler en France pour étudier et pour comprendre l'art du XIIIe siècle et de la première moitié du XIVe siècle. Il n'en est pas de même pour la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe.

La cathédrale de Milan, fondée en 1386, est, à cet égard, un monument bien précieux à consulter. C'est le produit le plus considérable de l'art collectif de l'Europe au moment où cette poussée générale vers la Renaissance s'accentue définitivement. Les premiers architectes furent incontestablement des Allemands.

(Voir sur le dôme de Milan principalement le travail de Mongeri dans l'*Arte in Milano*.) Je m'arrêterai surtout sur un artiste, Jacopino da Tradate, et sur un monument qui est très fécond en enseignements.

« Le seul sculpteur de mérite que nous trouvions à Milan pendant les premières années du xve siècle est Jacopino da Tradate (dit Perkins, tome II, p. 135); dès 1410, il travaillait déjà pour la fabbrica del Duomo à laquelle il ne fut définitivement attaché que cinq ans plus tard. Lorsqu'il eut, suivant la coutume, passé un examen devant une commission nommée à cet effet, celle-ci le recommanda hautement pour son honnêteté, son instruction et sa grande habileté à traiter la figure, les animaux et les ornements, et conseilla de lui adjoindre trois jeunes élèves dont il ferait l'éducation. Peu de temps après l'admission de Jacopino (Libro di Memorie e Documenti Calvi, *op. cit.*, t. I, p. 139), Filippo Maria envoya à Turin au-devant du pape Martin V, nouvellement élu à Constance et qui retournait alors à Rome, des ambassadeurs pour l'inviter à venir à Milan. Le pontife ayant accepté l'invitation du duc fit son entrée dans la cité (16 oct. 1418). Pendant son séjour dans la capitale lombarde, il consacra le maître-autel de la cathédrale en présence de plus de cent mille fidèles. En commémoration de cet événement on décida l'érection d'une statue colossale du pape dans la cathédrale même. Cet important travail fut confié à Jacopino, qui triompha à son honneur des difficultés qu'offrait l'érection d'une statue deux fois plus grande que nature. Le pape, en costume d'apparat, tenant les clefs d'une main et l'autre levée pour bénir, siège sur un trône recouvert de draperies. La figure est remplie de naturel et de dignité...»

Les vers qui font partie de l'inscription du monument permettent d'apprécier la nature des éloges que cette œuvre valut à Jacopino da Tradate :

De Tradate fuit Jacobus in arte profondus
Nec Praxitele minor.

Je vous ai déjà signalé une comparaison entre un artiste du xive siècle de la cour de Charles VI et l'artiste grec. Cette autre comparaison fut faite en France par un Français.

Je citerai encore comme œuvre délicate de la deuxième moitié du xive siècle, d'un atelier italien travaillant dans le Nord autour de Bologne, de Ferrare etc., deux petites figurines en marbre du musée de Berlin venant de la collection Castellani, qui les croyait bourguignonnes. (Les Italiens ne connaissent pas l'art gothique de

leur pays ; en fait de sculpture, ils ne l'ont jamais étudié sérieusement. Le xve siècle, se vendant cher, commence à être coté et étudié en Italie.) La barbe de l'homme est de coupe italienne. On la retrouve dans certains apôtres de Venise, sur le chancel de saint Marc. Il faut comparer aussi les deux petites sculptures de Berlin avec les figurines du bas-relief d'Andrea da Fiésole, au *Museo civico* de Bologne et avec les sculptures du tombeau d'un autre professeur de Bologne. Je parlerai à ce propos d'un tombeau rentrant dans la même série. J'en ai vu un moulage au musée industriel de Rome.

C'est le tombeau de Federigo Lavillongo da Brescia dans le cloître de saint Antoine à Padoue, décoré de jolies figurines en costume de la fin du xive siècle.

On lit sur l'étiquette : Impronta in gesso della fronte del deposito sepolcrale di Federigo Lavillongo da Brescia esistente nel chiostro della chiesa del Santo a Padova, entro archetti piccole figurine ad alto rilevo vestite col costume proprio ai vari uffizi militari e civili sortemite dal defuncto.

Petites figurines en costume de la fin du xive siècle, style très accusé, ressemblant aux petites figures de Bologne et un peu à celles de Berlin. La ceinture militaire très visible sur les hanches. Capuchons à bouts pointus ; époque des fresques de la chapelle des Espagnols. C'est parfaitement et absolument xive siècle, rien de plus typique. Ce serait à photographier immédiatement.

Bologne a un art qui lui est propre au xive siècle. Ce sont ses tombeaux de professeurs. L'Université de Bologne, — comme celle de Paris où des Italiens vinrent souvent professer, — était célèbre dans le monde entier au moyen âge.

Ces tombeaux sont presque tous exécutés sur le même modèle. En haut sur le couvercle du sarcophage, la statue couchée du professeur avec des livres pour oreiller et avec des livres pour chaufferettes aux pieds. Le devant du sarcophage sculpté en bas-relief représente l'intérieur de l'école. On voit le maître assis dans sa chaire et entouré de ses élèves qui écoutent et prennent des notes. Ces tombeaux bolonais sont devenus un type copié dans tout le Nord de l'Italie. On trouve sur quelques-uns d'entre eux, dès 1383, les noms de deux maîtres vénitiens.....

SEIZIÈME LEÇON

25 Avril 1888

LA SCULPTURE A VENISE

DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE ET LE COMMENCEMENT DU XVe

Messieurs,

Nous arrivons à l'examen des œuvres de la sculpture vénitienne de la deuxième moitié du XIVe siècle et du commencement du XVe.

A ce propos, je vous ai dit que je différais de sentiment avec Burkhardt. Ne vous étonnez point de m'entendre citer si souvent cet auteur. Tout ce qu'on a dit en France d'un peu ingénieux sur la Renaissance lui a été emprunté. C'est lui qui a véritablement découvert historiquement la première Renaissance italienne. Les fabricants de manuels français sur la Renaissance, — et Dieu sait s'il en a manqué! — l'ont exploité tant qu'ils ont pu sans y rien ajouter. Je vous ai recommandé le *Cicerone*; il faut lire aussi la *Culture de la Renaissance*.

Pour Burckhardt, Venise est en retard sur Florence. Cela n'est vrai qu'à son point de vue, et j'estime que ce point de vue est étroit et faux par certains côtés. Burckhardt a été entraîné à émettre son avis par le préjugé dont malheureusement il n'a pas su s'affranchir et qui tend toujours à considérer la Renaissance comme inséparable de l'imitation des formes antiques. Si vous voulez me suivre, nous parviendrons à isoler chacun des deux éléments qui

forment cet alliage pris, bien à tort, pour un métal unique. Nons parviendrons à ce résultat très important si vous voulez pratiquer avec moi sincèrement la chimie historique et esthétique que je vous recommande.

Burckhardt est encore un des historiens qui, par l'habitude et par la tradition, affectent d'enseigner que tout commence en Italie et en Europe avec l'art florentin de Ghiberti et de Donatello (deuxième manière). Mais, grâce à sa grande clairvoyance, l'illustre maître s'inflige par-ci par-là de nombreux démentis. Par exemple, il admet l'existence d'une « école de transition », qui n'est pas autre chose que la Renaissance sans l'antique. Je m'empresse d'arracher ce nouvel aveu à Burckhardt :

« A Venise, dit-il, de même qu'à Florence et à Sienne, la sculpture de la Renaissance naît directement du gothique. Déjà, nous l'avons vu, vers la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, il y avait à Venise une sculpture florissante et qui préparait fortement la Renaissance. »

Mais préparer fortement la Renaissance, c'est enfanter la Renaissance. Parlons donc franchement. Eh bien ! cette vérité qui échappe à Burckhardt ne l'empêche pas de persister à croire, ou du moins à dire par habitude que la Renaissance ne peut pas exister sans l'antique.

Messieurs, je n'imiterai pas Burckhardt. Je mettrai les points sur les i, quelles que puissent être les conséquences. Je crois savoir qu'il y a quelques personnes qui regrettent de me voir revenir aussi souvent sur ce sujet et à qui déplaît l'expression catégorique et répétée de vérités que je considère comme primordiales. Ces personnes ne viennent pas ici pour apprendre, mais elles apportent des idées préconçues et veulent obtenir du professeur la confirmation de ces idées. Elles espèrent en même temps trouver dans quelques-unes de ses paroles, isolées ou détournées de leur sens complet, la légitimation de leurs erreurs..... Au risque de déplaire, je continuerai à exprimer catégoriquement ma pensée sans ambages et sans précautions oratoires. Je n'imiterai pas ceux ou presque tous ceux qui m'ont précédé, qui, quand ils ont vu clair dans la question, se sont appliqués bien plus à éluder le problème qu'à le résoudre et, ne songeant qu'à leur utilité personnelle, n'ont cherché qu'à transiger avec les mensonges consacrés.

Je vous ai prouvé que les éléments d'une véritable Renaissance spontanée, *autodidacte*, sans aucune inspiration ni mélange du sentiment antique avait fleuri dans tout le Nord de l'Europe à la fin du XIVe siècle. Vous avez constaté avec moi, et vous constaterez encore qu'une révolution, ou si vous aimez mieux une évolution considérable, s'était produite dans l'art gothique, évolution dans laquelle le prétendu germe venu de l'antique n'était absolument pour rien.

Tout était mûr, dit Viollet-le-Duc, que je vous ai déjà tant de fois cité, tout était mûr et mûr en France pour l'éclosion de la Renaissance à la fin du XIVe siècle. Et Viollet-le-Duc emploie plusieurs fois, pour qualifier cette période de l'art, le mot Renaissance.

Tout était mûr, répète M. Renan dans son *État des arts pendant le XIVe siècle* ; mais rien n'a fleuri en France pendant cette première Renaissance, ajoute-t-il, parce que l'éminent académicien n'a pas voulu ou parce qu'il n'a pas su rattacher au mouvement de l'art franco-flamand de la fin du XIVe siècle, art mort au commencement du XVe, le merveilleux développement de la Renaissance gothique purement flamande et bourguignonne, qui a trouvé, avant 1440, dans l'art de Limbourg et dans l'école des frères Van Eyck, sa plus haute expression.

Eh bien ! cet aveuglement persistant, ce parti pris de ne pas vouloir tenir compte des manifestations si imposantes de la Renaissance, du moment que ces manifestations ne se sont pas passées en Italie et ne sont pas compliquées d'amalgames empruntés à l'art antique, cet aveuglement et ce parti pris reçoivent la plus éclatante réfutation de l'existence et du développement de l'ensemble de l'école vénitienne. La Renaissance vénitienne est là pour prouver que l'art gothique pouvait se régénérer tout seul, même en Italie, c'est-à-dire précisément dans le pays de l'Europe où l'art gothique avait été le moins heureux et le moins florissant.

A propos de Venise comme à propos de Florence, du reste, on conclut tout autrement que Burckhardt quand on aborde le problème sans idées préconçues. En effet, de toutes les écoles de l'Italie, l'école vénitienne était peut-être celle qui, pendant le XIVe siècle, avait entretenu le plus de rapports immédiats avec les écoles du Nord de l'Europe dont je vous ai déjà prouvé l'émanci-

pation. Nous constaterons d'ailleurs, de plus d'une façon, la participation de l'art vénitien à l'affranchissement général de l'art européen du XIVe siècle.

Vous n'avez pas oublié les charmantes sculptures des tombeaux de professeurs de l'Université de Bologne, attribuées, dès 1383, à des artistes vénitiens. Je vous ai montré une signature vénitienne sur l'un d'eux. Eh bien ! dans l'examen de ces monuments, nous avons constaté l'existence d'un art tout nouveau, bien différent de la vieille école pisane, et qui n'est pas autre chose que l'épanouissement de l'esprit de la Renaissance sous des formes restées encore extérieurement gothiques. C'est précisément en cela que consiste l'originalité de Venise. Jusque vers 1460 et même plus tard, elle a continué à pratiquer et à professer toutes les doctrines de l'art émancipé, échappé à la férule de l'école giottesque ; elle a continué à parler la langue de la Renaissance, mais sans renoncer à la grammaire et à l'orthographe gothiques.

Il avait suffi à cette école de s'émanciper. Une fois libre, elle n'éprouva pas immédiatement le besoin de tendre le cou à un nouveau joug, celui de l'antique. Ses rapports avec les arts septentrionaux la rendirent longtemps réfractaire à une inoculation trop rapide et trop complète du virus néo-romain. Cette période de transition dont parle Burckhardt et qui est l'œuvre de la Renaissance, de la Renaissance sans ruines et sans archéologie, cette période de transition, passagère seulement à Florence, à Sienne et à Rome, se perpétua près d'un siècle à Venise.

Voilà le secret de la longue jeunesse et de la robuste santé de l'art vénitien, de cet art italien privilégié, qui survécut, non seulement au XVIe siècle, mais à presque toutes les décadences nationales de la péninsule. Tout venait chez lui de la souche primitive, — et la grande sève du moyen âge n'avait pas été tout d'un coup arrêtée dans son cours, ni desséchée par le vent de l'antiquité. Méditez bien sur cette pensée-là.

L'école gothique conserva longtemps son empire dans l'Italie du Nord. Jacobello del Fiore peignait en 1436 et même en 1446 des tableaux qu'on pourrait attribuer par leur style à la fin du XIVe siècle. Pendant que Donatello inaugurait à Florence et à Padoue l'art renouvelé par la décoration et par le sentiment d'interprétation

de l'antique, des artistes continuaient à développer tranquillement dans la Vénétie et dans les Marches et l'Ombrie l'art antérieur en le prenant au point de départ où il avait été intentionnellement conduit à la fin du XIVe siècle. Pendant que Ghiberti sculptait les portes du Baptistère et que Brunelleschi était complètement entré dans le mouvement moderne néo-romain, quelques artistes de l'école de Gentile da Fabriano, Pisanello lui-même, restaient longtemps engagés dans les liens de l'école précédente.

Je vous ai dit que l'art du Nord de l'Italie paraît être resté au commencement du XVe siècle, malgré les exhumations et les fouilles florentines, paraît être resté, dis-je, en contact immédiat avec l'art franco-flamand. Ceci n'est pas une hypothèse gratuite. Je puis prouver ce dernier point à l'aide du tombeau du doge Michel Steno, dans l'église San Giovanni e Paolo, dont voici l'épitaphe :

« Jacet in hoc tumulo serenissimus princeps et dominus Michaël « Steno olim dux Venetiarum, amator justitie, pacis et ubertatis ; « anima cujus requiescat in pace. Obiit anno millesimo quadringen- « tesimo tertio decimo, die vigesimo sexto decembris » (en lettres gothiques). Michel Steno mourut le 26 décembre 1413.

La statue funéraire du tombeau de Michel Steno est gothique de plis et couchée sur le sarcophage. Tête absolument réaliste, avec beaucoup de souplesse. Mains ultra-réalistes, avec exagération des veines et des callosités. La tête et les mains sont en marbre blanc et ont été rapportées, suivant la coutume pratiquée si fréquemment en France. Le reste de la statue est en pierre d'Istrie. La robe est encore partiellement peinte en rouge et la pèlerine était peinte en imitation de la fourrure de l'hermine, dont les queues noires sont encore visibles. L'école vénitienne de la fin du XIVe siècle était donc tout à fait dans le mouvement international de l'art et aussi, par là, en communion d'idées avec l'art franco-flamand, tel que nous l'avons étudié à la cour de Charles V et de Charles VI.

Si les principaux musées de moulage et de sculpture comparée de l'Europe étaient toujours dans des mains intelligentes, dans les mains de personnes ayant étudié l'histoire de la sculpture, il y a longtemps que des pièces aussi importantes et aussi curieuses que le tombeau de Michel Steno seraient moulées ou tout au moins

photographiées. Mais, à part l'Allemagne qui malheureusement ne s'est pas encore occupée de la question, les musées de moulages sont presque partout dans les mains d'esthéticiens lettrés et beaux parleurs ou de praticiens ignorants. Ceux qui ont étudié et qui savent ne peuvent rien, et ceux qui peuvent ne savent rien. Sur ces impuissances, trônent des comités qui ont l'air de faire quelque chose, mais qui surtout empêchent de rien faire.

Autre exemple de naturalisme intense, à l'église Saint-Jean et Saint-Paul : le tombeau du doge Venier (mort en 1400) dans le transept, accompagné de figures de saints de style gothique et flanqué de deux statues à têtes réalistes comme dans les peintures les plus énergiques et les plus brutales de la fin du XIVe siècle.

Ce n'est pas pourtant vers le naturalisme grossier et quelquefois brutal que penchait principalement par ses tendances l'école renouvelée et émancipée de Venise et du Nord de l'Italie. Il y avait de tout dans le mouvement de la Renaissance autodidacte. L'art vénitien penchait communément et d'une façon plus marquée vers le mysticisme flamand, et même, comme je le montrerai bientôt, vers le mysticisme de l'école de Cologne. C'est très extraordinaire, mais c'est un fait que je vous ferai toucher du doigt.

Les frères Jacobello et Pier Paolo delle Massegne, les plus fameux parmi les artistes de Venise, appartiennent aux vingt-deux dernières années du XIVe siècle. « Leur premier travail, dit Burckhardt, est le grand autel de marbre de S. Francesco, à Bologne, commandé en 1388, avec un grand nombre de figures et de reliefs. On voit au centre le Couronnement de la Vierge. Des textes tendent à prouver l'attribution de cet ouvrage aux artistes connus sous le nom de delle Massegne. »

Sur les delle Massegne, voyez le *Cicerone* et le livre de Perkins, tome II de l'édition française.

Je vous avouerai, messieurs, que j'ai été moins heureux que Burckhardt. Je n'ai pas pu encore parvenir à me faire une opinion précise du talent des Massegne et à dresser une liste de leurs œuvres. Je trouve des tendances contradictoires dans quelques-unes des sculptures qui leur sont attribuées. En tout cas, le rétable de san Francesco de Bologne, — que vous allez voir tout à l'heure, —

ouvrage qui leur est donné par des textes, — diffère sensiblement d'autres travaux qui leur sont également attribués et dont l'un au moins porte une inscription (Tombeau de Legnagno au Museo Civico de Bologne). Il est une chose qu'on peut reprocher à l'école des Massegne et du reste à toute cette école vénitienne de la période non classique de la Renaissance, c'est d'avoir quelquefois manqué de goût.

Ici, comme ailleurs, dit fort justement Perkins, à mesure qu'on approche de la Renaissance — (il veut dire de la période classique de la Renaissance), — on voit se développer le manque de pondération entre la partie décorative et l'objet à décorer, et l'importance des détails absorber de plus en plus la valeur de l'ensemble. Le portail de San Stefano, attribué aux Massegne, fournit une nouvelle preuve de cette tendance. La végétation de pierre, sous laquelle disparaît cette arcade gothique, est d'une exubérance complètement disproportionnée à l'importance de l'arcade elle-même.

Tout à l'heure je vous montrerai ces défauts de l'école vénitienne. Hélas ! je les connais bien.

Je suis tout prêt à reconnaître que cette école gothique de la Renaissance, privée du canon et des règles que l'école florentine avait empruntées à l'art antique, est restée dans une certaine mesure, et pendant un certain temps, inférieure à celle-ci, mais cette école vénitienne, demeurée gothique de formes pendant toute la Renaissance du xve siècle, elle n'en a pas moins coexisté jusqu'à la fin du xve siècle avec l'école qui s'inspirait exclusivement aux sources antiques, elle l'a même devancée. Eh bien ! s'il a existé une Renaissance même en Italie, antérieurement à la diffusion des enseignements de l'antiquité classique, c'est que cette Renaissance n'est pas sortie miraculeusement de quelques textes ou de quelques pierres exhumées, les unes de la poussière des manuscrits, les autres de certains amoncellements de ruines.

Ces manuscrits et ces moellons sculptés remis en lumière ont bien apporté quelque chose de nouveau dans le monde ; ils ont bien eu leur part d'influence — et une influence énorme — sur le développement ultérieur de l'humanité. Mais ces manuscrits et ces moellons n'ont pas été les premiers agents de la Restauration intellectuelle de l'Europe en matière d'art. Ces agents secrets —

de quelque importance qu'ils aient été par la suite, — n'ont pas été les ouvriers de la première heure. Ils n'ont pas été la cause première ou le point de départ. La Renaissance était déjà conçue; elle était née viable. Elle vagissait déjà quand d'adroits opérateurs — Grecs de Byzance, érudits des Apennins, — se sont emparés de son berceau. C'est ainsi qu'après avoir été en quelque sorte enlevée à sa famille naturelle et légitime, la fille du moyen âge et de la France du Nord a été baptisée italienne, et vouée, sans avoir été consultée, au culte de plus en plus exclusif de l'antiquité.

Autres artistes vénitiens de la Renaissance (période gothique).

Bartolommeo Buon, auteur incontesté de la décoration plastique de la Porta della Carta, au palais des Doges, porte commencée en 1439 et achevée après 1463. Signée : Opus Bartolomei.

« Bartolommeo, fait très bien remarquer M. Burckhardt, occupe à Venise le même rang de transition que Niccolo d'Arezzo à Florence et Quercia à Sienne. C'est précisément de la manière de ce dernier qu'il se rapproche le plus. »

Quoique trop restreinte, cette observation de Burckhardt est absolument vraie. Les travaux de terre cuite de l'école toscane (ateliers florentins et siennois) pendant le premier quart du xve siècle se rapprochent beaucoup de ceux de l'école vénitienne tels qu'ils se maintinrent par tradition dans cette école jusque vers 1460 environ. Preuves dans les terres cuites du South Kensington, du Musée de Berlin, une pièce dans la collection Davillier. Je tâcherai de revenir là-dessus à propos de l'art florentin. Les Buon ont créé le type le plus parfait de la Renaissance vénitienne, c'est-à-dire de la Renaissance, restée gothique au beau milieu du xve siècle.

C'est véritablement Jacopo Bellini, Squarcione et Mantegna qui convertirent le Nord de l'Italie à l'art antique. Jusque là la Renaissance s'était faite en Italie dans le sentiment de l'école gothique. Il ne viendra, en effet, à la pensée de personne d'exclure du domaine de la Renaissance des hommes comme Jacobello del Fiore, comme Bartolommeo Buon, comme Gentile da Fabriano. Eh bien! ces hommes qui n'eurent pas ou presque pas de seconde manière inspirée par la civilisatiou antique, ces hommes avaient entrepris de créer spontanément, à eux seuls, une Renaissance qui n'était que le scrupuleux développement de l'art renouvelé et émancipé de

la fin du XIVe siècle. Tout l'art à Venise, jusqu'à l'entrée en scène des Bellini (Jacopo, Gentile et Giovanni), — aussi bien le grand art que l'art industriel — prouve cette vérité.

En pleine Renaissance classique, le sentiment gothique avec sa chicorée et ses draperies se fait encore sentir dans le mausolée du doge Francesco Foscari, mort en 1457 (église des Frari, chœur). Dans le bras gauche du transept des Frari, beau tableau de Bartolommeo Vivarini datant de 1474. Ce tableau est contenu dans un cadre gothique italien de toute beauté, avec des découpures, des bossettes et des chicorées. C'est une des plus belles bordures gothiques qu'on puisse voir. L'habitude de ces cadres gothiques ne s'était pas encore perdue à Venise à la fin du XVe siècle. Dans la peinture on voit des détails d'architecture et des pièces de mobilier qui sont, eux, dans le goût de la Renaissance classique. Au-dessous de ce tableau, long dossier de bois découpé comme c'était déjà la mode à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe.

A l'Académie des Beaux-Arts :

N° 34. Couronnement de la Vierge avec son cadre ancien. — N° 2, Jacobellus de Flore pinxit 1421 : la Justice assise entre saint Michel et saint Gabriel. Nombreux reliefs en pâte sculptés et dorés. L'ange saint Michel a des bottes molles sans pieds, comme certaines figures de Michelozzo ou de Donatello à Montepulciano. Les draperies sont tourmentées et recroquevillées. Elles montrent systématiquement, avec des plis enroulés, l'envers de l'étoffe. La Justice a des plis embarrassés, amples et nombreux. Le fléau et le plateau de la balance sont en relief. L'épée et la couronne aussi, ainsi que le devant du corsage et les orfrois des manches. L'ange Gabriel est chaussé comme l'ange saint Michel. Plis nombreux et phylactères très entortillés. L'autre ange porte aussi un phylactère très entortillé. Le haut du cadre qui subsiste seul est en découpure.

On peut également constater, en parcourant le Recueil des dessins de Jacopo Bellini (au Louvre), combien la Renaissance, à Venise, est longtemps restée en dehors de l'asservissement gréco-romain.

Je tirerai bientôt bien d'autres conséquences d'un autre Recueil de dessins, possédé également par le Musée du Louvre, je veux parler du Recueil Vallardi, et je prouverai que Pisanello et

que les artistes de son atelier, dont ces dessins sont pour la plupart les œuvres, ne sont pas autre chose que les continuateurs de l'art international tel qu'il avait été conçu par le XIVe siècle avant l'exhumation des ruines antiques. Je puis donc encore une fois conclure ainsi : l'art du moyen âge, même en Italie, avait trouvé en lui-même le moyen de se renouveler et d'engendrer la Renaissance, mais une Renaissance d'un type spécial, qui affecta précisément, comme caractère principal, d'ignorer l'antiquité.

Le goût de la Renaissance gothique s'est maintenu très longtemps dans tout le Nord de l'Italie.

A Gênes, première chapelle à gauche dans San Lorenzo, je citerai le tombeau d'un évêque étendu sous un baldaquin relevé par des anges ; belle figure couchée, d'une raideur encore un peu gothique. Le sarcophage est décoré de quatre Vertus. On lit sur un cartel : « Georgius episcopus hostiensis, » mort le 11 octobre 1461. Le style du tombeau rappelle la manière de certains tombeaux vénitiens faits par des maîtres attardés dans le vieux goût du XIVe siècle. Le style des figures sent à peine la Renaissance de la période classique. On pourrait croire cette sculpture vénitienne. De même, à Gênes également, chapelle Saint-Jean, d'une décoration générale encore toute gothique.

DIX-SEPTIÈME LEÇON

2 Mai 1888

LA SCULPTURE A FLORENCE

A LA FIN DU XIVe SIÈCLE

Messieurs,

Nous avons quitté l'école de sculpture à Florence à la mort d'Orcagna vers 1369. Vous vous rappelez ce que je vous ai dit d'Orcagna. D'abord il faut, comme je vous l'ai indiqué, vous débarrasser de l'Orcagna de la légende, de l'Orcagna célèbre pour des monuments qu'il n'a pas exécutés, comme les peintures du Campo Santo de Pise. J'ai demandé à ceux d'entre vous qui avez une opinion antérieure sur cet artiste de la vérifier. Orcagna est un artiste éminent, bien entendu. Mais c'est un artiste qui a été surfait. C'est un artiste qui ne fut pas créateur. Venu le dernier dans le développement de l'école pisane, il fut inférieur à Giovanni Pisano et à Andrea Pisano parce qu'il s'écartait de plus en plus du principe de la rénovation de cette école. Il a fourni à l'art pisan une sorte de période académique, et, suivant l'opinion très judicieuse de Perkins, il ferme à proprement parler le monde du moyen âge dans la sculpture à Florence et par conséquent l'ère gothique. L'art créé par Giotto était arrivé à sa dernière évolution. Il avait trop vécu sur lui-même. La sève était épuisée. Il fallait que des genres nouveaux remplaçassent la tige flétrie.

Ce qui se passe alors à Florence peut se comparer à ce qui se passe dans toute l'Europe. Le cerveau du moyen âge — qui n'avait

voulu vivre qu'en lui-même — qui s'était grisé de son propre savoir et de son propre génie, qui avait cru posséder le dernier mot de toute science et de tout art grâce à l'emploi du rationalisme, et à l'application du syllogisme à toute matière, — le cerveau du moyen âge était vidé. On peut véritablement comparer cette période de l'histoire de l'art en Italie comme dans tout notre monde occidental, à la maladie d'un homme atteint de la folie ratiocinante. Le moyen âge avait en art, à ce moment, la folie de l'algèbre et de la spéculation mathématique. Il ne vivait plus que d'abstraction, de quintessence et d'idéalisme. Pour le pauvre fou le seul remède certain, le seul remède pratique, c'était le retour à la nature. Le naturalisme, en effet, finit par sauver le malade. Mais la crise fut longue, et c'est cette crise que j'ai aujourd'hui à vous raconter.

Après Orcagna, la sculpture à Florence semble n'avoir plus de guide, elle oscille entre des méthodes diverses. Ces diverses méthodes sont :

D'abord la persistance du vieux style pisan devenu grossier et oublieux de la grâce de Nino et même d'Andrea.

Puis le style ultra-spéculatif et idéaliste de l'école de Giotto, quelquefois heureux, quelquefois et le plus souvent vide et nul. Preuves d'intervention dans la sculpture de l'école de peinture. Dessins fournis par des peintres à des sculpteurs.

Puis l'imitation inintelligente non pas du style antique, mais des compositions antiques copiées ordinairement sans leur esprit et même sans aucune espèce d'esprit. — Puis, enfin, le naturalisme.

Tous ces principes se combattent, se mélangent, se pénètrent et se repoussent et donnent à l'art une physionomie étrange et désagréable jusqu'au moment où apparaissent les véritables prédécesseurs de Ghiberti et de Donatello, c'est-à-dire les auteurs des autels d'argent de Pistoja et de Saint-Jean, et les œuvres de Nanni di Banco, de Nicolas d'Arezzo, de Pietro di Giovanni Tedesco. Il semble qu'alors l'Italie cherche sa personnalité et qu'elle n'arrive pas à la trouver. Ce qui domine dans la manière de cette époque, c'est le grotesque et le tourmenté, ou, en dehors de l'effort, la platitude. Le génie italien ne peut pas se débarrasser d'une gauche imitation de l'antique ni des entraves de l'école gothique, de l'école pisane.

Nous pouvons parler de cet état de l'art à Florence pendant la seconde moitié du XIVe siècle à l'aide de monuments certains, provenant de la façade primitive de la cathédrale de Sainte Marie des Fleurs. Giotto, en mourant en 1336, avait laissé inachevée la façade de l'église d'Arnolfo di Cambio à laquelle il avait travaillé comme à son campanile. On y travailla après lui et les registres de l'œuvre du Dôme ont été en partie conservés. M. Gaëtano Milanesi qui, dans sa dernière édition de Vasari, a dépouillé ces registres, constate qu'on n'a exécuté aucune statue, aucune sculpture pour la façade du dôme, avant 1357 (édition Sansoni, tome I, p. 485). On n'a même guère travaillé activement que dans les trente dernières années du XIVe siècle. D'un autre côté, M. Hans Semper, dans un livre paru en 1870 à Leipsig et intitulé *Die Vorläufer Donatellos*, a publié les différents textes tirés des comptes et concernant les statues.

Je fais passer sous vos yeux l'image de la façade de l'église primitive, telle qu'elle avait été imaginée par Giotto, dit-on, et telle qu'elle était encore au XIVe siècle. Cet aspect nous est conservé par une peinture de Poccetti placée dans une lunette du cloître de Saint-Marc, que j'ai fait photographier le premier il y a juste dix ans. Depuis elle a servi au livre de M. Boito. Nous remarquons dans cette façade différentes statues que nous prétendons retrouver et que nous allons examiner.

Quand on sort de Florence par la Porta Romana, après être passé près de la Louve de marbre qui a tant de caractère, on trouve quatre statues de marbre de proportions plus fortes que la nature.

Celles que j'ai fait reproduire d'après Cicognara (édition de Prato, tome III, livre 3, chapitre 7, p. 405 et tome II, p. 149) sont les deux statues de droite en montant. Ce sont des statues de saints provenant du dôme de Florence, couronnés et transformés en poètes comme l'expliquent Cicognara et Milanesi. On voit très bien que les couronnes ont été ajoutées sur les têtes qui avaient été précédemment sciées à la hauteur de l'occiput. Ces statues sont sauvages et barbares. Plis lourds, attitudes compassées, mains et pieds énormes, postures hébétées. Il n'y a pas d'orfrois sur les habits. Les figures paraissent plus grandes que celles du Louvre. En somme, travail très grossier.

De ces quatre figures (il y en a quatre, bien que je ne vous en montre que deux), je rapproche par le style deux statues en marbre conservées au musée du Louvre où elles sont venues avec la collection Gigli Campana. Je les ai publiées dans le tome III de mon livre. Elles sont plus petites de proportions que celles du *Poggio imperiale* à Florence, mais elles ont bien le même style, et d'ailleurs, même quand elles étaient à Florence, chez Gigli, elles passaient déjà pour venir du Dôme. Ces statues que vous devez aller voir au Louvre dans la salle de la cheminée de Bruges sont de véritables horreurs, d'informes mannequins. Voilà ce qu'on faisait à Florence dans le dernier tiers du XIVe siècle pour décorer le plus beau monument de la cité. Car ces statues, tant celles du *Poggio imperiale* que celles du musée du Louvre, ne sont pas les premières venues. Ce sont bien des sculptures d'après lesquelles j'ai le droit de juger et de condamner toute une période et toute une manière de l'art florentin. Je les ai fait graver, dans mon article sur les origines de la Renaissance inséré en janvier dernier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, pour montrer qu'à la veille de la Renaissance des artistes italiens et même florentins pris parmi les premiers de leur temps ne se doutaient pas du tout de ce qui allait arriver dans le monde, quand nos artistes du Nord avaient déjà tout entrevu et tout préparé.

Cette exhibition a eu le don d'exaspérer quelques-uns de mes contradicteurs anonymes. Ces insulteurs masqués n'ont rien voulu comprendre à ma démonstration et ont protesté auprès de la direction du journal contre la reproduction des deux statues de Florence... Ces statues du dôme de Florence ne sont pas isolées. On en peut trouver de semblables, par exemple, au Bargello. Dans la nouvelle salle du bas, il y a de nombreuses et d'affreuses figures du XIVe siècle.

Toutes les figures destinées au dôme de Florence, nous le savons par des textes positifs publiés par M. Hans Semper, étaient peintes et dorées. Il importe de le constater en face des ignorants qui nient *a priori* la polychromie, malgré l'évidence, ou qui affectent de la considérer comme une condition secondaire de la sculpture française, et en même temps comme une erreur à laquelle l'Italie aurait échappé. Le 1er juillet 1387 le peintre Lorenzo di Bicci orne de pein-

tures cinq figures de marbre blanc. Jacopo di Cione en orne de même quatre et Lapodi Bonaccorso, trois. En tout, cela fait douze. Le 23 mars 1389 (n. s. 1390) Agnolo di Taddeo Gaddi touche 2 florins d'or pour la décoration des figures de marbre de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste.

Je vous ai dit à plusieurs reprises que l'existence à Florence d'une école fortement constituée comme celle de Giotto, et qui avait survécu trop longtemps au génie du fondateur, tendait d'une façon générale à exercer une influence funeste sur la sculpture. Je suis convaincu que les observateurs clairvoyants pensent déjà comme moi. Pour les autres, je suis en état de produire des textes historiques devant lesquels ils seront forcés de s'incliner. Je puis expliquer la cause du retard de l'art florentin empêtré dans l'école des caudataires de l'école de Giotto. Il est certain que l'art académique et débilité issu de l'atelier des successeurs de Giotto opprimait l'art toscan et empêchait tout essor. Le génie florentin se débattait entre les mains des exploiteurs, des neveux, gendres, successeurs et élèves qui, au nom de Giotto, professaient des doctrines de la plus insigne et de la plus insipide platitude. L'art florentin de la fin du XIVe siècle était dans la situation de l'art français au commencement du XIXe siècle, quand il tomba sous le joug des impuissants qui voulaient imiter David et croyaient le continuer.

Les peintres dictaient quelquefois les compositions des sculpteurs. A la date du 21 octobre 1395, on lit dans les Comptes du dôme de Florence : « à Agnolo di Taddeo Gaddi pour le dessin des figures de saints 6 florins d'or.

5 septembre 1387. — A Lorenzo di Bicci, peintre, pour le payement du dessin d'un certain apôtre pour donner à maître Piero Tedesco, sculpteur.

A Agnolo di Taddeo Gaddi, peintre, pour le payement d'un dessin par lui fait d'un apôtre pour maître Pietro, susdit.

A Spinello di Luca pour le payement de deux dessins de deux apôtres par lui faits pour ledit maître Pietro ».

Agnolo Gaddi donne des dessins aux sculpteurs Giovanni d'Ambrogio et Jacopo di Piero pour les médaillons des *Vertus* de la loggia dei Lanzi exécutés de 1383 à 1387. Voir le travail de Hans Semper, les *Die Vorlaufer Donatellos* et le *Cicerone* de Burckhardt, p. 329.

Cette influence des peintres sur les sculpteurs n'a pas cependant toujours été aussi funeste. Elle a produit, isolément, en Toscane, d'heureux résultats et je puis grouper un petit nombre de sculptures en bois exécutées à Pise et dans les environs de cette ville pendant la seconde moitié du XIVe siècle, sculptures qui sont charmantes et qui, grâce à cette intervention des peintres — probablement des maîtres florentins et siennois — ont échappé au goût grossier de l'école de Pise tombée en décadence.

DIX-HUITIÈME LEÇON

9 Mai 1888.

LA SCULPTURE A FLORENCE

(*Suite.*)

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, nous avons commencé à étudier l'école de sculpture florentine, postérieure à la mort d'Orcagna. Je vous ai dit qu'avec Orcagna le vieux style gothique italien issu de Giovanni Pisano, adouci, édulcoré et idéalisé par ses successeurs, semble avoir disparu, mais non pas tout d'un coup. On voit alors l'Italie osciller entre des méthodes diverses.

Il faut observer d'abord la persistance du vieux style pisan devenu grossier et oublieux de la grâce de Nino et même d'Andrea.

Puis on voit s'épanouir çà et là le style ultra spéculatif et idéaliste de l'école de Giotto, quelquefois heureux, quelquefois et le plus souvent vide et nul. On aperçoit alors l'intervention de l'école de peinture qui pénètre l'école de sculpture. Il faut en effet bien remarquer, comme l'ont très bien compris du reste MM. Crowe et Cavalcaselle, que Giovanni Pisano, qui donna le branle au mouvement gothique et entraîna Giotto dans le rapide tourbillon de cet art, que Giovanni Pisano, dis-je, fut supplanté, comme inspirateur par Giotto. Oui, à partir du mileu du XIVe siècle, l'influence de Giotto

l'emporta universellement en Italie sur l'influence de Giovanni Pisano; et, à l'époque où l'école pisane était déjà morte ou agonisait, l'école de Giotto, elle, était encore relativement vivace et continuait à se propager.

Nous avons vu qu'à la fin du XIVe siècle et dans la seconde moitié de celui-ci, des dessins étaient fournis quelquefois à des sculpteurs par des peintres. Je vous ai cité l'autre jour plusieurs preuves de la subordination des sculpteurs aux peintres. L'influence de Giotto alla du reste toujours en s'étendant.

Mais l'école de Giotto, c'est encore et toujours l'école gothique. C'est l'école gothique d'abord assez naturaliste, sous son chef si profondément inspiré du style de Giovanni Pisano, c'est l'école gothique assez naturaliste, mais d'un naturalisme qui va toujours en diminuant à mesure qu'on s'avance dans le XIVe siècle et qui finit par être en retard sur le naturalisme des autres écoles du Nord, jusqu'au moment de la réaction d'où sortit la Renaissance. Cependant, ne l'oubliez pas, je ne cesse de le répéter, l'école de Giotto est une école essentiellement gothique, comme celle d'Andrea Pisano que Giotto a tant influencée. Vous savez comme nous sommes loin alors du sentiment de l'art antique, que Nicolas de Pise avait ranimé en Italie pour bien peu de temps, à la fin du XIIIe siècle, et que Giovanni Pisano et Giotto étouffèrent immédiatement sous des doctrines gothiques d'une grande intolérance.

Puis nous voyons entrer en ligne, parmi les sources d'inspirations, l'imitation non pas du style antique, imitation qui avait été si intelligemment inaugurée par Niccolo Pisano, mais l'imitation inintelligente et aussi inconsciente qu'insipide de compositions antiques, empruntées ordinairement sans leur esprit et même sans aucune espèce d'esprit, par les gens dénués d'imagination qui copiaient l'antique comme ils auraient copié autre chose.

Je ne ferai d'exception que pour les merveilleux bas-reliefs de la façade du dôme d'Orvieto et pour les sculptures de Piero di Giovanni Tedesco dont nous parlerons bientôt. Le sentiment juste du style antique ne se rencontre guère que là et encore bien incidemment. Citons aussi Lorenzetti et ses peintures à Sienne, car, il ne faut pas l'oublier, le style gothique, tel qu'il fut conçu par l'école traditionnaliste et devenue ultra idéaliste de Giotto, c'était la

négation du principe de l'assimilation du style antique. C'est le blanc opposé au noir. Cet élément particulier — l'imitation de l'antique ou la vague recherche du secret de l'art antique, — cet élément particulier qui devait prendre plus tard tant d'importance au point d'effacer tous les autres caractères de la Renaissance, cet élément particulier, dis-je, ne cessa pas d'exister pendant tout le XIVe siècle ni de faire partie du tempérament de l'art italien.

Cela est bien certain. Il resta dans le sang italien comme un germe indestructible. Mais, tant que dura l'influence de Giovanni Pisano, d'Andrea Pisano et de Giotto, ce germe fut en quelque sorte annulé et ne donna presque pas signe de vie. Cela est une vérité que je m'applique à mettre en évidence pour vous depuis un an et dont il faut que vous soyez bien pénétrés.

A propos de ces éléments antiques, il faut tout d'abord prévenir une erreur possible d'interprétation. Il faut savoir discerner entre la transcription littérale des lignes de la composition et du costume antique et le sentiment réel du travail et du style antiques. Faute d'avoir une perception bien nette de cette différence, on peut tomber dans de regrettables confusions. Par exemple le costume militaire antique a traversé dans certains cas tout le moyen âge par une force de tradition, sans se rattacher immédiatement et individuellement à tel ou tel modèle antique, sans s'y retremper ; le monde occidental et même septentrional l'a connu et pratiqué, ce costume antique, dans l'imagerie, à l'état isolé, il l'a pratiqué à toutes les époques (exemple le soldat vêtu à l'antique du tympan de la porte méridionale de N.-D. de Paris datant de 1257, et œuvre de Jean de Chelles). Autre exemple, le costume, la toge antique donnés aux figures du Christ et des apôtres qui sont toujours représentés pieds nus à toutes les époques depuis les premiers temps chrétiens. Eh bien! il serait absurde de croire que c'est l'imitation directe et sans cesse renouvelée des monuments antiques qui fait donner au Christ et aux apôtres le costume romain, la nudité des pieds, la toge aux plis majestueux, etc. Ces circonstances de la représentation de certains personnages du nouveau Testament résultent uniquement des prescriptions doctrinales de l'Église et des règles traditionnelles de l'imagerie gothique. Elles ne témoignent, en aucune façon, de rapports directs entre ceux qui les emploient et le temps auquel ces éléments descriptifs sont empruntés.

Expliquons-nous bien à cet égard. Les partisans du vieux dogme pédagogique en vertu duquel la Renaissance n'est née et n'a pu naître,—par suite de considérations de philosophie transcendante—que du retour aux règles de l'antiquité classique, les partisans de ce vieux dogme commencent à s'inquiéter des doctrines que j'ai l'honneur de professer ici. Ils voudraient continuer à faire croire qu'il n'y a pas eu d'interruption entre le mouvement de retour à l'antique créé par Nicolas de Pise et celui qu'ont définitivement installé Ghiberti, Brunelleschi et Donatello.

Avec ce système, l'histoire de la sculpture dans le monde ancien et moderne et surtout en Italie est fort simplifiée et bien facile à faire. On peut la formuler ainsi. Il n'y a qu'un seul art au monde, l'art antique. Cet art a régné de tout temps, sauf pendant quelques éclipses momentanées. La période romane et gothique de l'art jusqu'à l'arrivée de Nicolas de Pise est une de ces éclipses. Mais, avec Nicolas de Pise s'annonce la Renaissance nécessaire et fatale, le retour à l'antique et la conversion définitive du monde gothique. Ce système, je ne cesse de vous le démontrer, est en contradiction absolue avec la vérité. L'Italie n'a jamais été plus loin du sentiment véritable et de la compréhension du style antique que pendant le XIVe siècle. L'Italie n'a jamais été plus insouciante et plus ignorante du style antique qu'à la veille du jour qu'on appelle l'avènement de la Renaissance. L'Italie a cohabité pendant le XIVe siècle avec l'antique, a vécu dans une atmosphère imprégnée de cet art sans arriver à en comprendre l'esprit. L'Italie, comme toutes les autres nations de l'Europe, n'a pas pu parvenir à la période classique de la Renaissance sans passer au préalable par le style gothique et sans franchir une période de préparation dans laquelle l'élément antique n'avait pas du tout le dessus. L'Italie au contraire a connu dans ses provinces du Nord et notamment à Venise une Renaissance, dont aucun élément n'est emprunté à l'antiquité classique, et cette Renaissance participe du style international de l'art européen tel qu'il fut pratiqué en France et en Flandre dès le milieu du XIVe siècle. Cette Renaissance, sœur et sœur cadette des autres Renaissances que le Nord possédait avant ou concurremment avec l'Italie, cette Renaissance n'est pas née à Rome et ne s'est ralliée que fort tard au principe de l'imitation du style antique.

Tout ce que je viens de vous dire m'est inspiré par une crainte : c'est que vous n'exagériez la valeur et l'importance de cet élément d'imitation de l'antique qui, pour avoir existé pendant le XIVe siècle en Italie, n'en a pas moins été au point de vue doctrinal absolument impuissant, absolument opprimé, absolument annulé par d'autres principes qui étaient ceux de l'école gothique. Ce sentiment de l'antique ne reprendra quelque force qu'au moment de la désorganisation, de la désagrégation générale de l'école gothique, de sa transformation en école de la Renaissance, mais cette transformation, c'est le naturalisme et non pas lui qui la déterminera.

Il faut que je vous prémunisse aussi contre un danger. Les Grecs et les Romains ont la vie dure. Ils sont encore les dominateurs dans tout le domaine scientifique, et les gens qui écrivent sur la Renaissance se font partout les serviteurs de leurs idées. Eh bien ! maintenant que j'ai démontré qu'on ne pouvait pas regarder l'école pisane comme l'héritière directe de l'œuvre de Nicolas de Pise, on va chercher à recoudre, quand même, ensemble, les deux tronçons séparés des deux renaissances par le sentiment de l'antique. On va dresser des catalogues de tous les rapprochements possibles et imaginables entre l'art de la fin du XIVe siècle et l'art romain. Car il est certain que pendant la fin de l'art gothique, l'art antique a été interrogé dans sa lettre. Mais je maintiens que, sauf l'exception dont je vais vous parler bientôt, l'art antique n'a pas été interrogé par les gothiques dans son esprit.

Pour tous ceux qui ont étudié les monuments italiens un point de fait est absolument indiscutable. A partir de Giovanni Pisano et de Giotto, l'Italie, tout en continuant quelquefois d'emprunter aux lignes générales des compositions antiques, s'enfonce de plus en plus dans le style gothique. Ce style va de plus en plus en s'aiguisant, en s'accentuant. C'est l'opinion des Italiens eux-mêmes. On dit quelquefois que l'Italie n'a pas eu de style gothique. C'est une énorme erreur ! Il y a eu un gothique italien, plus exagéré, plus pointu, plus aigu (*acuto*) qu'ailleurs. Je vous ai recommandé de lire le livre de M. Boito sur l'architecture italienne. Voyez ce qu'il pense du gothique : il le hait mais il n'en nie pas l'existence. Rappelez-vous les photographies que je vous ai montrées des monuments de l'école vénitienne.

Enfin le dernier des éléments que je dois énumérer parmi ceux qui composaient l'art florentin de la fin du xve siècle est le naturalisme, naturalisme tout d'abord moins développé peut-être à Florence qu'ailleurs, à cause de l'influence des caudataires de Giotto, mais naturalisme qui, par une réaction subite, éclata en Toscane et sur les bords de l'Arno avec une singulière spontanéité dont vous constaterez les étonnants effets. Car Donatello et Ghiberti, leurs maîtres surtout, furent au début de violents naturalistes.

Tous ces principes contradictoires donnèrent à l'art florentin quelquefois une physionomie étrange et désagréable. Je vous ai montré l'autre jour quelques statues exécutées pour le dôme de Florence pendant la deuxième moitié du xive siècle. Je pense que vous êtes allés voir celles que nous avons au Louvre.

Voilà la plus triste période de l'art à Florence. Regardez bien. Il faut qu'on sache où en était l'art florentin au moment de la naissance des Ghiberti et des Donatello; et entendons-nous bien, l'art florentin, à Florence, sur le dôme chéri de la cité, sur Sainte-Marie des Fleurs!

Une des œuvres les plus importantes de l'art florentin du xive siècle est l'autel d'argent de Pistoja ; il appartient à trois auteurs principaux : Andrea Ognabene, Pietro di Firenze, 1357?, Leonardo di Firenze, 1370. Avec l'autel d'argent de Saint-Jean, c'est un des monuments capitaux de l'art florentin au xive siècle.

Voyez successivement l'*Histoire des Arts industriels* de Labarte et l'article de M. Darcel, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de janvier 1883, 2e période, tome 27.

Un premier autel d'argent fut exécuté en 1287, puis volé en 1293. Le voleur a été cité par le Dante et à la fois flétri et immortalisé par lui dans un tercet de l'*Enfer*. Quelques parties de ce retable primitif furent, paraît-il, retrouvées. Cela tend à expliquer la présence de certains morceaux d'un caractère bien archaïque. Un nouvel autel fut fabriqué en 1316 avec adaptation peut-être de certains morceaux anciens. C'est le travail de Andrea di Jacopo Ognabene. Le travail d'Ognabene est ainsi signé :

Hoc opus factum fuit... in civitate Pistorii sub anno dominice [incarnationis] 1316, per me Andream Jacobi Ognabenis Aurificem de Pistorio.

Andrea Ognabene donc est le plus ancien des trois artistes du XIVe siècle qui aient travaillé à l'autel d'argent de Pistoja. Son style ne se dégage pas de la lourde influence de l'école pisane. M. Darcel signale l'influence simultanée de Niccolo et de Giovanni Pisano. Il remarque l'excellent style des chevaux des trois mages, marchant guidés par l'étoile. Il ne fait pas un rapprochement, mais il faut le faire pour lui, avec le bas-relief du même sujet placé sur la chaire de la cathédrale de Sienne par Nicolas de Pise aidé de son fils, et il y a d'autres imitations encore à remarquer.

Deuxième artiste ayant travaillé à l'autel d'argent : Pietro di Firenze.

M. Darcel donne dans son article un plan d'assemblage. Le panneau qui couvrait le côté droit de l'autel, qui est notre gauche, et qui aujourd'hui est placé parallèlement au devant de l'autel mais un peu en arrière, fut fabriqué par Pietro de Florence. Les neuf bas-reliefs de ce panneau retracent les premières scènes de la Genèse et de la jeunesse de la Vierge. La signature et la date de l'œuvre ont disparu, mais le travail de Pietro di Firenze était antérieur à 1370 puisqu'à cette époque l'autre panneau, le panneau de l'autre côté, fut confié à un artiste différent et de style incontestablement plus jeune, que nous apprécierons tout à l'heure, Leonardo di ser Giovanni.

L'orfèvre Pietro a retracé des scènes de la Genèse ou de la jeunesse de la Vierge : ses figures sont courtes, avec de grosses têtes de physionomie un peu dure ; ses compositions sont touffues. On peut constater dans son œuvre l'évolution continue de l'école italienne. Ce n'est pas bien beau.

Troisième artiste principal : Leonardo di ser Giovanni.

La légende de Saint-Jacques fut confiée à un orfèvre de Florence, maître Leonardo, qui termina son œuvre en 1370 et la signa ainsi : *Hoc opus factum, fuit... sub anno MCCCLXX per me Leonardum ser Iohanis de Fiorentia aurificis.*

« Leonardo, dit M. Darcel, en retraçant la légende de Saint-Jacques, s'est montré plus élégant que son rival dans le dessin des figures, généralement moins courtes ; plus gothique que lui dans les draperies, maintenues cependant dans une simplicité relative dont la tradition s'est conservée depuis Giotto. » J'estime, moi, que Leo-

nardo de Florence est un grand artiste de la Renaissance, un grand homme qui possède déjà tous les mérites que nous retrouverons dans Ghiberti. Il faudrait avoir un moulage de ses beaux bas-reliefs.

La belle statue de saint Jacques, haute de 0 m. 70, ronde bosse en argent repoussé, d'un relief excessif et d'une exécution telle qu'elle place maître Giglio, son auteur, parmi les plus excellents orfèvres de son temps, ne date que de l'année 1349. La niche dans laquelle elle est assise ne fut ajoutée qu'en 1387, par le fils d'un orfèvre allemand : Maestro Piero d'Arrigo Tedesco. Aussi est-elle en parfait désaccord avec l'architecture qui l'encadre.

Le même orfèvre d'origine allemande avait été chargé l'année précédente de garnir de statues les arcs ouverts dans les avant-corps qui limitaient dans l'origine le retable primitif.

« La belle statue de saint Jacques en argent repoussé par maître Giglio (1349) semble, dit M. Darcel, abandonner la tradition italienne pour se rapprocher du gothique du nord ».

J'arrive à l'autel de Saint-Jean. Lisez le long chapitre consacré par Labarte à ce retable. Lisez l'article de M. Darcel (dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome 27, 2e période, septembre 1883). J'avoue que je ne suis pas sorti très éclairé de ces lectures. L'attribution individuelle du travail des bas-reliefs n'est pas facile. Prenons le travail d'ensemble, il peut servir à faire comprendre comment on travaillait à Florence de 1366 à 1402. C'est l'épanouissement de la Renaissance avant l'introduction du style antique.

Le point de départ de Ghiberti, l'anneau qui le rattache immédiatement au passé, me paraît avoir été le bas-relief de droite de l'autel d'argent de Pistoja et les bas-reliefs du centre de l'autel d'argent de Saint-Jean, à l'Opera del Duomo. Les sculptures de Leonardo di ser Giovanni annoncent et préparent positivement l'entrée en scène de Ghiberti. Ces plis multiples, souples et ondulants, nous les retrouverons dans les compositions qui décorent la première des portes de Ghiberti. Ce naturalisme presque brutal des têtes, nous allons le contempler, agrandi ou plutôt grossi, dans la tête de la statue de saint Jean à Or San Michele.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

16 Mai 1888.

LA SCULPTURE FLORENTINE

DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE ET LE COMMENCEMENT DU XVe

(*Suite.*)

MESSIEURS,

Dans notre précédent entretien, je vous ai montré ce qu'était la sculpture florentine renaissante, la sculpture florentine ressuscitée et arrachée aux ténèbres de la dernière période de l'école pisane. Les exemples que j'ai fait passer sous vos yeux, pour caractériser ce premier épanouissement de l'art après l'époque purement et exclusivement gothique, sont les bas-reliefs de Leonardo di ser Giovanni, exécutés vers 1370 pour l'autel d'argent de Pistoja, et les bas-reliefs du panneau central de l'autel d'argent de Saint-Jean de Florence, sortis soit de la main du même auteur, soit des mains d'artistes du même atelier, atelier qui va en se perfectionnant. Les panneaux de Florence, légèrement postérieurs à ceux de Pistoja, sont antérieurs à 1402.

Je vous ai déjà fait remarquer, mais je veux appeler encore une fois votre attention sur ce point, je vous ai déjà fait remarquer que ces œuvres ne comportent aucune espèce d'élément antique, ni dans la composition, ni dans l'exécution. Et, cependant, vous

avez pu voir qu'elles contiennent déjà en essence à peu près tout ce que la Renaissance, dans ses derniers et plus complets développements, pourra nous donner. Je vous avais déjà enseigné la même doctrine en parlant des peintures d'Altichieri et d'Avanzo, peintures qui respirent toute la rhétorique de la plus belle Renaissance sans contenir un mot de latin.

Je regrette de n'avoir pas assez insisté auprès de vous sur un point capital à propos de ces bas-reliefs de Pistoja et de Saint-Jean de Florence. Je ne vous ai pas fait assez sentir combien était grande leur force de création, de rénovation, d'originalité, leurs qualités de jeunesse et d'énergie. Ce n'est pas là, comme on l'a voulu dire, la fin du monde gothique. C'est un monde nouveau qui commence avec ces bas-reliefs véritablement admirables. Tout y est jeune, à la fois profond et spontané. On y voit resplendir la science d'une composition facile, et la verdeur, la crânerie d'une exécution en quelque sorte révolutionnaire, ou, si l'on veut, réformatrice. Impossible de nier qu'il n'y ait là un recommencement. Une période nouvelle, une voie inexplorée s'était donc ouverte à l'art italien, et, pour y entrer, l'art n'avait pas eu besoin d'être guidé ni éclairé par l'art antique. L'art gothique italien se renouvelait, se régénérait tout seul; il refondait sa langue, mais sans en changer la grammaire, sans y introduire aucune expression empruntée à la langue de l'art antique, à cette langue que tant de monuments illustres parlaient en vain depuis des siècles sur le sol italien, et que les oreilles italiennes ne savaient plus comprendre et avaient même oubliée jusque dans sa notation musicale.

Voici un fait bien caractéristique à relever. Un besoin immense de renouvellement se fait sentir en Italie comme ailleurs. L'école italienne veut en finir avec la cacochyme tradition giottesque; elle lutte et se débat sous l'étreinte des impuissances coalisées; elle s'arrache aux mille liens des exploiteurs systématiques du dogme de Giotto. Que fait-elle alors pour s'émanciper du premier coup? Appelle-t-elle immédiatement à son secours cet art antique tout armé, qui est là debout dans son inaltérable rayonnement, et qui, après l'avoir arrachée à l'esclavage, serait capable de l'instruire rapidement et de la rendre invulnérable et invincible? Se jette-t-elle du premier bond dans les bras qui lui sont tendus? Accepte-

t-elle, sur la première offre, le glorieux protectorat de cet art antique qui se déclare prêt à l'adopter, disons mieux, à l'épouser et à lui donner du même coup et de nobles aïeux et la promesse d'une postérité immortelle ?

Pas du tout. L'école gothique, qui veut s'émanciper et qui fonde sa Renaissance, ne comprend pas d'abord un seul mot aux offres, aux avances que lui fait l'art antique. Cet art antique qui lui crève les yeux, elle ne le voit pas, elle n'en pénètre pas l'esprit, elle le heurte du pied, sans daigner le regarder; elle lui demande des matériaux de construction et non pas des leçons de goût. Elle lui dérobe, par paresse, un morceau de frise ou une colonne, mais n'imagine pas de lui emprunter des idées ou de solliciter de lui des conseils. Le Colisée n'est pas un modèle pour l'école gothique italienne, c'est une carrière à ciel ouvert, une carrière de pierres toutes taillées. Les statues de marbre qui jonchent le sol ne deviennent pas le point de départ d'une analyse et d'une étude, on les copie gauchement et brutalement pour se dispenser d'inventer.

L'école gothique, qui veut se régénérer, ne voit qu'une seule chose, la nature. C'est à la nature que, tout d'abord, elle revient, en Italie, comme en France et dans les Flandres. L'école de Giotto périssait pour s'être éloignée de la nature et pour avoir cessé de communier avec elle. La réaction devait être nécessairement réaliste, et elle le fut, comme vous le voyez, avec les prédécesseurs de Donatello et de Ghiberti. Je vous montrerai bientôt que Ghiberti et Donatello ont été d'abord des gothiques et des réalistes plus ou moins accentués, comme Pisanello, avant d'être les créateurs de la période classique de la Renaissance.

Mais la Révolution était accomplie, la Renaissance était née, le renouvellement s'était produit quand l'art antique se mit de la partie et se vit enfin comprendre. Il ne tarda pas à tout absorber, à tout remplacer et à tout effacer, si bien que la période classique de la Renaissance italienne, qui n'est que la seconde période de la révolution des arts, passe aujourd'hui pour avoir été la période unique de cette révolution. La première période est une période d'émancipation, opérée sans le concours de l'art antique, par le seul effet de l'étude de la nature intégralement analysée dans le modèle individuel. Je répète : intégralement analysée dans le

modèle individuel, car c'est en cela que le naturalisme du XIVe siècle diffère de celui du XIIIe.

Le naturalisme du XIVe siècle est celui qui a inventé deux choses admirables. Le portrait dans le vrai sens du mot, le portrait biographique, le portrait individuel, et non pas le portrait d'une race d'hommes, le portrait collectif comme la beauté des statues grecques. C'est aussi l'art du XIVe siècle qui a inventé le paysage réel, c'est-à-dire le sentiment de la nature à qui une âme est donnée et reconnue, le sentiment de la nature aimée pour elle-même, étudiée naïvement et passionnément dans ses expressions les plus particulières, sans les continuelles retouches de l'esprit et la transposition intellectuelle d'une école abusivement spiritualiste.

Donc, dans ces autels d'argent de Pistoja et de Florence, vous venez de voir une des manifestations de la Renaissance florentine sans aucun mélange de style antique. Nous allons examiner maintenant d'autres manifestations de la même école, dans lesquelles l'inspiration gothique et naturaliste est toujours dominante, mais dans lesquelles d'autres éléments commencent à se révéler, et, parmi ces éléments, la tendance à imiter l'antique, non pas machinalement, mais avec intelligence et conscience.

Tout ce que je vais vous démontrer maintenant, messieurs, repose sur la distinction et la perception de nuances très délicates. Je vous prie donc de travailler par vous-mêmes, de méditer et de féconder par des recherches, des réflexions et des analyses personnelles, les principes que j'aurai l'honneur de vous exposer. Suivant mon habitude, je vais encore vous montrer que je puis m'appuyer sur l'opinion de Burckhardt pour soutenir la thèse que je cherche à établir et pour vous convaincre que le premier mouvement en avant de la Renaissance italienne, j'entends le mouvement définitif, se manifeste, non pas au commencement du XVe siècle, mais dans la seconde moitié du XIVe. « Malgré l'éclat des noms qui, tout de suite, nous accueillent sur le seuil des temps nouveaux (le début des maîtres de cette époque coïncide presque avec le commencement du siècle), il y eut cependant une transition. » (Remarquez toujours ce sentiment d'un nouvel ordre de choses perçu par Burckhardt). « Nous voyons l'ère nouvelle préparée, même atteinte par un petit nombre d'artistes de talent, qui n'ont

pas su pourtant s'affranchir des étroitesses de l'art précédent, du style de Pisano et de Giotto, tel qu'il avait trouvé sa dernière expression dans Orcagna ».

Vous voyez que Burckhardt pense comme moi, que la dernière expression du style des maîtres de Pise et du style de Giotto se rencontre dans Orcagna. La pure et vieille école gothique italienne meurt donc avec Orcagna, comme je vous l'ai enseigné. Après lui commence ce que Burckhardt appelle une période de transition. Cette période de transition, c'est la période de la Renaissance qui se manifeste avant l'invention du style antique, c'est la première Renaissance, issue du seul naturalisme gothique.

« Le premier qui montre un nouveau sens de la nature et de la vie, dit l'auteur du *Cicerone*, est un certain Piero di Giovanni Tedesco (le même peut-être que le sculpteur allemand, vanté par Ghiberti). Son activité est attestée entre 1386 et 1402 par l'encadrement de la seconde porte sud de la cathédrale de Florence, achevée en 1398 ; l'exécution est médiocre, mais il y a, dans l'ornementation en marbre de la porte même et dans les petites figures nues, le commencement d'un autre style. »

Piero di Giovanno Tedesco, rappelez-vous bien ce nom. Cet homme est un étranger à Florence. C'est un Allemand ou un Flamand. On l'appelle « Teutonicus » dans les comptes latins ou « de Brabantia » du Brahant. Quel argument pour moi qui crois à une influence venue du Nord et aux origines franco-flamandes de la Renaissance ! Soyez tranquilles, je m'en servirai.

Nicolo di Piero d'Arezzo commence à produire en 1388. Il est appelé à Rome, en 400 par le Pape Boniface IX pour fortifier le château Saint-Ange. Il commence à Florence la série des artistes vraiment originaux et indépendants. Il est en particulier l'auteur de deux statues de Patriarches sur le côté est du Campanile (statues 1 et 4), 1393-1402, et aussi de la colossale figure assise de Saint-Marc, 1408-1415, primitivement destinée à la facade de la cathédrale, aujourd'hui dans l'abside de San Zanobi, première chapelle à droite. « Ce n'est que çà et là, dit Burckhart, dans la draperie et l'attitude, que s'aperçoivent encore les dernières traces du style gothique. »

Dès 1408, Nicolo, aidé d'Antonio di Banco et de son fils Gio-

vanni di Banco, avait achevé la décoration de la seconde porte nord de la cathédrale.

Nanni di Banco, était connu déjà en 1400 ; il est mort en 1420. Il a été désigné à tort par Vasari comme l'élève de Donatello. Nous devons au contraire le considérer comme le précurseur immédiat de celui-ci. Burckhardt dit que c'est chez lui et chez Quercia de Sienne que se révèle avec le plus de clarté et d'achèvement la transition de l'art florentin. Il est l'auteur, parmi les statues de San Michele, de saint Philippe, du groupe des quatre saints (1408), de saint Éloi. « Ce sont des statues d'un travail achevé, d'une attitude sérieuse et même grandiose, d'une draperie libre ; ce qui leur manque, c'est l'expression intellectuelle. Nanni a un rang tout à fait à part parmi les Florentins pour ses emprunts à l'antique. Dans la cathédrale, abside San Zanobi, deuxième chapelle à droite, il a fait la statue assise de saint Luc, facilement reconnaissable à l'expression fatiguée des yeux (1408-1415) qui est spéciale à ce maître ».

« Au-dessus du second portail nord, en face de la via de Servi, outre l'ornementation monumentale à laquelle il travailla avec Niccolo d'Arezzo et son père Antonio di Banco, il est également l'auteur du grand relief de la Madonna della Cintola (1414), faussement attribué par Vasari à Jacopo della Quercia ».

« C'est, dit encore Burckhardt, la première grande composition vivante de la Renaissance : le mouvement y est noble et animé, l'exécution, fine dans le détail, d'un naturalisme jeune et frais. La parenté avec Donatello y est sensible, surtout dans les anges planants et la figure si bien drapée de saint Thomas, mais avec un sens plus élevé de la beauté.»

Lorenzo di Bicci, à la fois peintre et sculpteur, est, comme sculpteur, à rapprocher des artistes de la fin du XIVe siècle qui continuèrent, au siècle suivant, de pratiquer le goût dominant de la Renaissance, mais avec des formes gothiques. La lunette de la porte de l'église de l'hôpital S. Maria Nuova, décorée du Couronnement de la Vierge, est de lui ; cette sculpture est exécutée en terre cuite non peinte. Elle date de 1420 à 1424 environ. Elle est du même style que celui de Nanni di Banco. C'est une belle œuvre et très caractéristique. Lorenzo di Bicci était peintre. D'après Milanesi,

Archivio storico italiano, 1860, p. 182-183, il peignit sa terre cuite en 1424. L'œuvre a été faussement attribuée par Vasari à Dello-Delli. On avait cru que l'œuvre de terre cuite était revêtue d'un émail doré ; elle était seulement peinte.

Bernardo di Piero Ciuffagni (1381-1457), qui eut beaucoup de commandes, n'égala pas ses contemporains. « Ses figures, dit Perkins, sans expression, ont la faiblesse, la contrainte, l'allure inquiète de l'école gothique, non point par naïveté, mais plutôt par imitation maladroite et manque de science ». Ajoutez-y souvent une imitation grossière de Donatello, surtout dans l'ornementation. Il aida Ghiberti dans ses premiers travaux. Au portail nord de la cathédrale, il a fait la petite figure de saint Étienne, en haut, sur le fronton. Il est l'auteur de la statue de saint Mathieu, deuxième chapelle à gauche, dans l'abside de S. Zanobi (1409-1446) et de la statue du roi David dans la nef latérale gauche avec une draperie surchargée, mauvaise imitation d'un modèle de Ghiberti. Burckhardt lui attribue une statue, qui serait un Isaïe, exécutée de 1424 à 1433 et regardée comme un Ezéchiel, attribuée actuellement à Nanni di Banco. Dans sa vieillesse, Ciuffagni travailla à Rimini à la décoration intérieure de S. Francesco. Il a sculpté la statue de saint Sigismond, assis sur trône porté par des éléphants (première chapelle à droite), les figures allégoriques en relief sur les pilastres (Vertus et porteurs d'armoiries), les prophètes et les sibylles, la statue de saint Michel (deuxième chapelle à gauche) et le sarcophage d'Isaïe.

VINGTIÈME ET VINGT ET UNIÈME LEÇONS

23 et 30 Mai 1888

JACOPO DELLA QUERCIA-GHIBERTI

Il ne resta que quelques notes dans le dossier de ces leçons, dont la forme fut presque complètement improvisée. Courajod y insista surtout « sur le caractère gothique et naturaliste » des œuvres de Nicolo di Piero d'Arezzo, de Piero di Giovanni Tedesco, de Nanni di Banco et de Jacopo della Quercia.

On n'a pas assez étudié, disait-il, ce côté gothique et naturaliste de l'œuvre de tous ces hommes qui assistèrent et participèrent au renouvellement universel de l'art européen. On n'a daigné examiner que le côté par lequel ils se sont rapprochés de l'antique. *A priori* on a conclu que rien ne pouvait commencer avant ce retour de l'antique.....

Je vous ai très souvent tenus au courant des sentiments de l'opinion publique au sujet des théories nouvelles sur les origines de la Renaissance que j'avais l'honneur de soutenir devant vous. Tout en vous demandant de me conserver votre bienveillance et votre confiance, je ne vous ai rien dissimulé des objections et des réclamations soulevées par mon enseignement. Je n'ai pas hésité par exemple à vous lire une des lettres d'injures non signées que m'avait attirées l'article que je vous ai distribué. J'ai dû subir d'autre part d'assez nombreuses tentatives d'intimidation, que j'énumérerai s'il en est besoin.

Ce mauvais vouloir ne m'a pas découragé; il n'a pas diminué le

concours si précieux pour moi de votre attention. Vous avez bien voulu être les adhérents de la première heure en dépit des attaques des pédants. Vous avez consenti à partager une doctrine qui n'était pas celle de la majorité. Nous avons beaucoup risqué ensemble, car nous avons bravé la chose la plus difficile à braver dans notre pays, le ridicule. Mais la face des choses est en train de changer. La minorité à laquelle vous appartenez est à la veille de devenir majorité. De nombreuses adhésions à ma doctrine me sont parvenues, surtout de l'étranger. Mes contradicteurs, s'ils veulent conserver leur clientèle, vont être obligés d'opérer une évolution. Dans quelques années d'ici, tout ce que j'ai eu le périlleux honneur de vous démontrer sera devenu opinion courante et ceux qui crieront le plus fort seront les nouveaux convertis.

Ce qui me fait augurer aussi bien de l'avenir, c'est une conversation que j'ai eue récemment avec M. Eugène Guillaume que mes contradicteurs supposaient partisan des vieilles théories. L'éminent professeur du Collège de France m'a spontanément déclaré qu'il partageait absolument ma manière de voir sur les origines de la Renaissance et qu'il était convaincu que le mouvement initial de cette restitution était parti de la Flandre et de la France du Nord. Il m'a autorisé, sur ma prière, à vous faire part de son sentiment. Avis aux rédacteurs de lettres anonymes. La théorie qu'ils insultent au nom des grands principes est précisément celle du Collège de France.

Ne croyez donc pas, Messieurs, que je veuille m'enfermer dans un dédaigneux isolement. Je serai très heureux de m'appuyer sur le consentement universel, dès qu'il se sera manifesté. En attendant, je suis profondément reconnaissant à M. Guillaume de l'avoir devancé en me couvrant de son autorité pendant que la bataille est encore indécise et que les gros escadrons ne sont pas de mon côté. Allons, mes chers contradicteurs, vous étiez plus nombreux encore que braves. Vous ne pourrez plus répéter ce mot terrible de *Væ Soli!*

Il me reste à vous parler de l'œuvre de quelques grands artistes du commencement du xve siècle.

Jacopo della Quercia conserva jusqu'à la fin de sa carrière les traces de son origine. S'il témoigne par l'agrandissement de son style de l'influence exercée sur lui par l'art antique remis en lumière

et en valeur, il pratiqua toute sa vie cette manière un peu confuse de traiter les draperies mouvementées, que lui avait enseignée l'école gothique renouvelée des dernières années du XIVe siècle et que lui avaient vraisemblablement inspirée les écoles française, flamande ou bourguignonne ou sa propre école nationale pénétrée à ce moment des sentiments communs à toute l'Europe. Exécutée de 1409 à 1419[1], la Fonte Gaja, à Sienne, peut servir de pièce justificative et permettre les rapprochements que je signale avec le style des écoles du Nord au commencement du XVe siècle.

De même pour le rétable de marbre de la famille Trenta, à San Frediano de Lucques, ouvrage signé du maître et daté de 1422. On y remarque un encadrement de style absolument gothique, des plis embarrassés et compliqués comme ceux de l'école de la fin du XIVe siècle. Ce morceau capital — appuyé par un grand nombre d'œuvres contemporaines dans les conclusions auxquelles il conduit — montre d'une façon bien évidente combien, dans les vingt-cinq premières années du XVe siècle, l'art italien, à la porte de Florence, était encore dans le courant d'une renaissance gothique et spontanée sans aucune intervention des éléments antiques. Ce courant est analogue à celui qui entraînait la sculpture française et la sculpture flamande acclimatée à Paris, telle qu'elle était cultivée sous Charles VI et telle que nous la révèlent les monuments de Pierrefonds, de La Ferté-Milon et de Poitiers.

C'est fort bien de signaler, comme on l'a fait, les traits communs qu'on peut distinguer et qui relient Jacopo della Quercia à Michel-Ange, c'est-à-dire tout ce qui a survécu de son œuvre dans l'art de l'avenir. Mais il n'est pas moins indispensable de rechercher par quelles attaches ce puissant chaînon des traditions glorieuses de l'Italie se relie au sentiment du passé. La correction relative que lui donnèrent les conseils de l'art antique n'altéra pas la puissance des inspirations qui lui vinrent de la nature entrevue avec les yeux d'un gothique émancipé mais non pas renégat. Jacopo della Quercia vécut de 1371 à 1438.

Le sentiment qu'inspire l'œuvre de Jacopo della Quercia a été

1. Gaëtano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte Senese*, tome II, p. 44 à 51.

finement analysé par Burckhardt quand il a dit dans son *Cicerone* : « A regarder l'ensemble de son œuvre, les lignes encore à demi gothiques et les plis tourmentés de ses draperies, son ornementation lourde, obscure, encore trop gothique, Jacopo paraît moins un maître de la Renaissance, comme Donatello, qu'un maître de transition, comme Niccolo d'Arezzo et Nanni di Banco de Florence, bien qu'il leur soit supérieur en talent. » Parlant ensuite du tombeau d'Ilaria del Caretto dans la cathédrale de Lucques, datant de 1413, tombeau appartenant aussi bien au style dit de la Renaissance qu'à celui du moyen âge, il écrit : « Sur un soubassement aux profils encore gothiques est couchée la grande et noble figure de la jeune Ilaria. » Il ajoute plus loin : « La même trace des modèles gothiques se retrouve encore dans les deux pierres tombales de Federigo Trenta et de sa femme à Saint-Frediano (1416) — deux figures pleines de grandeur et d'effet, malgré l'excès de richesse de la draperie — et dans le grand autel de marbre de la famille Trenta, achevé en 1422... La draperie excessive et tourmentée, tout révèle le souvenir et la tradition du gothique. Il y a pourtant dans plusieurs figures et surtout dans les petits bas-reliefs de la prédelle une maestria de composition, un intérêt dramatique que Donatello surpasse à peine. »

Nous ferons remarquer que ce goût particulier pour une draperie lourde et embarrassée passa de Jacopo della Quercia à son élève Niccolo dell' Arca et prolongea fort avant dans le xve siècle les rapports de similitude si évidents entre les écoles du Nord et l'école italienne. La célèbre madone sculptée par Niccolo sur la façade du Palais public de Bologne et datée de 1478 rappelle, par les plis larges et compliqués de sa jupe, la manière des maîtres de l'école de Bourgogne ; et par son style elle paraît être cependant moins un emprunt immédiat fait aux doctrines ultramontaines que la continuation et le développement du premier germe de renouvellement général auquel, même en Italie, l'art antique avait été étranger.

D'autres Siennois, les Turini, — Turino di Sano et son fils Giovanni — ne surent jamais, non plus, se débarrasser complètement des plis lourds multiples et quelquefois encombrants qui furent un des caractères de l'art international tel qu'il était pratiqué par les derniers gothiques. Cela démontre qu'ils n'entrèrent pas de plain-pied

dans la compréhension et dans l'assimilation de l'art antique, sans passer par la préparation du naturalisme gothique, de ce naturalisme encore gothique qui est, pour moi, le début du style dit de la Renaissance.

La genèse de l'esthétique nouvelle et l'existence de l'évolution mentale n'est pas plus difficile à établir dans l'esprit de Ghiberti. Comment admettre qu'il soit parvenu algébriquement, antérieurement à toute initiation pratique, à pénétrer le sens caché de l'art antique avant d'avoir été éclairé par les démonstrations du naturalisme? L'observation judicieuse et l'application raffinée de cet art entra sans doute de bonne heure dans sa méthode [1], mais on sent, même dans ses plus beaux bas-reliefs, tout ce qu'il doit aux procédés du XIVe siècle, parmi lesquels le meilleur et le plus fécond, dans les écoles d'élite, était la copie passionnée du modèle. D'ailleurs, ses grandes statues de bronze, inférieures à ses bas-reliefs et à ses statuettes, sont très franchement empreintes d'un naturalisme encore assez cru et souvent assez brutal. Preuve nouvelle que le grand artiste n'avait pas été formé directement par l'imitation de l'art antique et qu'autre avait été le levain qui fermentait dans son génie [2].

Ghiberti ne se transforma pas du premier coup; loin de là. Le saint Jean-Baptiste d'Or-San-Michele, commencé en 1414, le saint Mathieu, commencé en 1419, sont absolument en communication avec le goût général de la fin du XIVe siècle. On y remarque les draperies à plis fluides et collants sur le torse, à plis traînants sur la jambe, qui lui sont communes avec la plupart des sculpteurs italiens, ses contemporains. Les premières œuvres sculptées de Ghiberti n'échappent donc pas d'abord, par une intuition directe de l'antique, aux défauts ordinaires pas plus qu'aux simples habitudes des artistes

1. Voyez Vasari, *Le Vite*, édition de Gaëtano Milanesi, tome II, pp. 223 et 232.

2. « Quant à moi, » dit Ghiberti dans ses *Commentaires* (Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 126) « ô très Excellent Seigneur, je me suis adonné avec enthousiasme et persévérance à l'art depuis mon enfance, et je préfère cela à la conquête de l'or. Dans cette seule intention, j'ai toujours tâché d'épier les secrets de la nature, de découvrir comment je pourrais me rapprocher d'elle, aussi pourquoi les objets frappent les yeux, et encore d'approfondir les lois de l'optique. »

de son époque. Son saint Étienne, par exemple, réputé la meilleure de ses grandes statues, a positivement et très sensiblement le pied aplati suivant le procédé maladroit et difforme des sculpteurs du XIVe siècle et du commencement du XVe, qui ignorent les lignes convenues et les profils rectifiés et épurés de la tradition[1]. La tête du saint Jean est d'un réalisme qui ose ne pas reculer devant la laideur et même la vulgarité. Ce n'est donc pas par l'analyse et l'inspiration de l'art antique que Ghiberti a été ramené au sentiment de la nature. C'est tout le contraire qui se produisit. L'antique ne fit que corriger, que tempérer une inspiration qui venait d'autre part et dont le principe était véritablement initiateur.

Enfin, puisqu'il y a des érudits convaincus qu'on peut faire de l'histoire de l'art avec les seuls documents d'archives et avec les pièces de l'état civil, ces savants pourront se rappeler quelles furent les origines sociales et familiales du sculpteur des portes du Baptistères. Lorenzo Ghiberti était né en 1378 d'un Florentin nommé Cione di ser Bonaccorso ; mais son père adoptif, son père naturel, a-t-on même dit, et, en tout cas, son maître s'appelait Bartolo (Bartoluccio) et était orfèvre. Cet orfèvre appartenait à l'école florentine et à l'atelier dont sortirent la partie centrale de l'autel de Saint-Jean de Florence et certaines parties de l'autel de Saint-Jacques de Pistoja. On peut ainsi reconstituer assez facilement le milieu artiste dans lequel s'est développé le talent de Ghiberti, et savoir que ce milieu, fidèle aux traditions gothiques, s'efforçait de renouveler l'art mais sans faire appel aux modèles antiques, dont, par leur style général, ils n'ont pas l'air de soupçonner l'existence.

L'étude des œuvres en question n'est pas faite non plus pour démentir l'exactitude des renseignements historiques. Le point de départ de Ghiberti, l'anneau qui le rattache au passé est bien certainement et bien précisément le bas-relief de droite de l'autel d'argent de Pistoja et les bas-reliefs du centre de l'autel d'argent de saint Jean, à l'Opera del Duomo à Florence. En effet, les sculptures de Leonardo di ser Giovanni annoncent, je vous l'ai déjà indiqué, l'entrée en scène de Ghiberti. Ces plis souples et ondulants,

1. Le défaut de dessin dans la statue de Ghiberti est encore exagéré par le copiste, son contemporain, qui a reproduit la figure de saint Etienne d'Or-San-Michele.

nous les retrouvons dans les compositions qui décorent la première des deux portes du baptistère. Ce naturalisme presque violent des têtes, nous pouvons le reconnaître dans la tête de la statue de saint Jean à Or-San-Michele.

Quand on analyse et qu'on connaît bien la sculpture du Nord de l'Europe, particulièrement celle de l'école franco-flamande sous le règne de Charles VI, on n'est pas surpris par l'apparition relativement tardive du style de Ghiberti, même dans son caractère le plus grand et le plus noble. Il me suffira, pour prouver cette assertion, d'évoquer le souvenir de certaines miniatures d'André Beauneveu, par exemple, *Dieu le Père représenté sous le costume d'un pape*, publié par Curmer dans les Évangiles, une sculpture du portail de l'église de la Chaise-Dieu, certains émaux translucides sur reliefs de la galerie d'Apollon au Louvre, la prodigieuse statuette de Charlemagne fixée avant 1380 sur le sceptre de Charles V, enfin le *Couronnement de la Vierge* du château de La Ferté-Milon.

Par bien d'autres moyens encore, on peut voir que le vaste mouvement auquel Ghiberti s'associa et qu'il dirigea ensuite dans une certaine mesure était né manifestement avant lui et en dehors de lui. N'a-t-on pas, en effet, le droit de supposer que l'introduction à outrance et l'abus même du paysage pittoresque dans les bas-reliefs de Ghiberti proviennent précisément de l'impression produite sur l'art européen par l'interprétation naturaliste si nouvelle inventée par les Flamands, notamment par Pol de Limbourg et les autres précurseurs de Van Eyck. S'il ne fut pas consécutif, le même mouvement de retour à la nature fut tout au moins parallèle en Italie et dans les Flandres, et ce n'est pas sur les conseils de l'art antique qu'il fut inauguré. Le sentiment tout particulier du paysage vrai, ce sentiment profond et intime de la nature qui est, avec le portrait, le trait caractéristique de l'art moderne, ce sentiment absolument étranger au premier âge gothique et que nous devons à la Renaissance, les Italiens le connurent comme les autres nations avant d'avoir reçu aucune tradition des Anciens. Je me hâte de dire que ce n'est pas chez eux qu'il reçut son expression la plus sublime. Mais il importe de constater que, même en Italie, il précéda plus ou moins spontanément l'invasion de l'esthétique antique.

« L'artiste, dit Burckhardt, qui est d'habitude désigné comme

le premier et le plus éminent des maîtres de la première Renaissance, Lorenzo di Cione Ghiberti (1378-1455), a plus qu'aucun autre de ses grands contemporains gardé dans sa manière des restes du gothique. ». On le voit; je ne suis donc pas seul à penser que Ghiberti avait commencé à s'affranchir, à fonder le style de la Renaissance avant d'être devenu un simple copiste des Anciens et avant d'avoir reçu la communication de leurs doctrines.

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

6 Juin 1888

PISANELLO, GENTILE DA FABRIANO

MESSIEURS,

Quelle est la loi mystérieuse qui a imposé à l'Italie à plusieurs reprises le style gothique? Par quels contacts, par quels apports le style gothique, qui lui est aussi antipathique théoriquement, lui a-t-il été communiqué? Comment se fait-il que la première Renaissance, en Italie comme ailleurs, ait commencé par se faire dans le sentiment de l'art gothique. Voilà des questions qui n'ont pas reçu de réponse parce qu'il était convenu qu'il n'y avait pas besoin de les poser.

MM. les Professeurs d'histoire de l'art déclarent depuis qu'on s'est engoué du style de la Renaissance (période classique), déclarent, dis-je, que l'Italie n'a jamais été complètement soustraite au dogme de l'antique. Ils ont fermé les yeux sur tout le développement de l'école pisane. Elle n'est pas flatteuse en effet, cette école pisane, et ils ont proclamé que l'Italie, en somme, n'avait jamais été gothique.

Le point de doctrine que j'ai tâché d'élucider devant vous est très important. Je suis obligé d'insister au risque de vous paraître ennuyeux, mais je le dois, parce que votre assiduité est quelquefois intermittente et que bien des notions, capitales dans la matière que nous traitons, peuvent vous échapper. Je ne crains donc pas de me répéter. Les cours se font ici pour l'utilité des élèves et

non pour la vanité du professeur. Ce que je veux avant tout c'est que l'enseignement de l'École du Louvre ait des résultats pratiques. Il faut que l'histoire de l'art pendant la période qualifiée du nom de Renaissance soit affranchie des erreurs dans lesquelles elle est depuis si longtemps enchaînée. L'Europe fut universellement gothique. Et c'est pendant cette période de gothicité universelle — gothicité à laquelle l'Italie a participé autant que les autres pays — c'est pendant cette période de gothicité que l'art s'est régénéré par un retour absolu à la nature.

Revenons à nos preuves. Je m'efforce de vous démontrer que, même en Italie, les premiers ouvriers de cette révolution, même ceux qui plus tard sont devenus les adeptes les plus fervents de l'art antique étaient au début de simples gothiques, des gothiques très convaincus affranchis par le naturalisme, mais exclusivement gothiques.

Nous allons aujourd'hui nous occuper de Pisanello et de son École. J'ai eu déjà l'occasion d'insister plusieurs fois sur le caractère de certaines œuvres de Pisanello. J'ai reproché à la plupart de ses historiens de n'avoir étudié que les points de contact de cet artiste avec ses successeurs et d'avoir négligé de scruter ses origines immédiates, les points de contact avec ses prédécesseurs. Je crois en effet, que l'étude de ces origines est pleine d'enseignements.

En confrontant entre elles quelques photographies, nous allons voir que Pisanello, dans plusieurs œuvres peintes et dessinées d'attribution presque indiscutée, a été uniquement, pendant la première période de sa vie, un commentateur attardé de principes pratiqués ailleurs depuis le milieu du XIVe siècle et qui avaient précédemment trouvé leur expression dans le Nord de l'Europe, en Flandre, en France et, à un certain point de vue particulier, à Cologne, avec Maître Guillaume. Il faut donc admettre que ce n'est pas du premier coup que Pisanello est arrivé à peindre la fresque délicieuse de Santa-Anastasia, à Vérone, ni à modeler les prodigieuses médailles qui ne seront jamais dépassées, ni à tracer certains dessins merveilleux. Dans ses origines, il appartient exclusivement au moyen âge. Il a débuté par être aussi gothique que ses rivaux septentrionaux et à la manière toute spéciale de quelques-uns d'entre eux; et c'est pendant cette période de son développement intellec-

tuel qu'il a commencé à s'élever au-dessus de ses compatriotes. Sa participation aux doctrines ultramontaines, sa connaissance de l'art du Nord sont absolument indéniables. C'est là qu'il prit, sinon de prime abord, au moins à la longue et plus ou moins directement, ce goût passionné pour l'imitation de la nature, que les Flamands pratiquaient dans certaines de leurs écoles jusqu'à l'excès depuis plus de cinquante années et dont ils avaient fait le but presque unique de leur esthétique. Le Recueil Vallardi du Musée du Louvre est un document qu'on ne pourra jamais contredire [1]. Il nous livre le secret de la transformation d'un vulgaire adepte de l'école gothique internationale de la fin du XIVe siècle en un merveilleux artiste de la Renaissance italienne. C'est le naturalisme qui a finalement émancipé Pisanello. C'est uniquement la nature plus ou moins poétisée qui l'inspira dans son éducation; l'imitation de l'antique ne vient qu'après et ne tient que le second rang [2]. L'antique remplit pour lui le rôle d'une sorte de mentor, d'un guide qui l'empêcha de tomber dans le fétichisme de la nature trop individuellement interprétée. L'antique lui donna le goût, le préserva des trivialités du réalisme; mais l'antique ne lui donna pas davantage, et fut pour lui, en dernière analyse, non pas un inspirateur, mais un aristarque.

1. Je ne prétends pas regarder comme exécutés par Pisanello tous les dessins du recueil Vallardi, datant du commencement du XVe siècle, dont quelques-uns ont été si judicieusement attribués par M. Reiset, en 1876, au maître véronais. Mais j'estime que la plupart de ces dessins sont en rapports intimes avec les œuvres de Pisanello et que tous, sauf les exceptions admises par tout le monde, émanent sinon de lui, au moins de son influence et de celle de ses élèves et collaborateurs.

2. A propos de la première influence exercée sur Pisanello et ses contemporains par la vue des monuments romains enfin compris par des yeux émancipés et devenus clairvoyants, nous citerons les dessins suivants : Dessin conservé au Cabinet des estampes de Berlin (coté 1358-192-1880) représentant la copie d'un bas-relief antique ou d'une œuvre conçue dans le style antique par l'école de Donatello et composée d'enfants ou de génies. Ce dessin est tracé au revers d'un autre croquis d'une expression au contraire toute gothique et naturaliste. Autre dessin de la même collection représentant des statues de femmes sans bras, au revers copie d'après l'antique d'un fleuve divinisé portant une corne d'abondance. Dans un coin à droite, petit génie, les jambes croisées d'après l'antique ou d'après l'école imitatrice de Donatello. Mentionnons encore un dessin dans la manière du maître, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne et représentant un des Dioscures du Quirinal. Voyez aussi certains dessins du Recueil Vallardi que j'ai publiés dans *l'Imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle.*

Il y a même dans la vie de Pisanello[1], à prendre sa personnalité comme elle nous est couramment présentée, une période, qui dut être la première, où l'artiste épris d'une abstraction intellectuelle nous apparaît comme un gothique déterminé et convaincu jusqu'au renoncement, jusqu'à l'oubli le plus complet non seulement de l'art antique mais même du monde extérieur et du réalisme. Pendant cette période de poésie, qu'un contemporain du maître, Fazio, a vantée dans son *De viris illustribus*, Pisanello ou, si l'on veut, l'auteur des peintures du musée de Vérone et du tableau de la National Gallery, est manifestement inspiré par l'une des plus spiritualistes et par l'une des plus mystiques des écoles d'art du XIVe siècle, par l'école de Cologne. Les deux tableaux du musée de Vérone, avec leurs tonnelles, leurs bosquets de rosiers, leurs anges à longues robes et leurs oiseaux, procèdent très vraisemblablement, ou tout au moins l'un d'eux, des théories de maître Guillaume de Cologne, dont on peut facilement rapprocher les œuvres[2]. La Vierge apparaissant dans le ciel sur le tableau de la National Gallery est aussi manifestement de style gothique et de goût septentrional.

J'ai besoin, ici, de m'expliquer. Sans doute, ces anges à robes flottantes qui remplissent le ciel et jouent un rôle dans diverses scènes, et notamment dans celle de la mort du Christ, sont un artifice de composition déjà bien vieux, une invention spéciale et

1. Sur Pisanello, voyez Bernasconi et F. Reiset, *Une visite à la National Gallery en 1876*, première partie, page 46.

2. Contrairement à l'opinion de Bernasconi, de M. Reiset et de MM. Crowe et Cavalcaselle, M. de Tauzia, dans le *Catalogue des dessins de la collection His de la Salle*, n'admet pas que les tableaux du musée de Vérone soient de Pisanello. Cependant, on ne peut nier qu'un dessin de la Bibliothèque Albertine, à Vienne, judicieusement attribué au maître, ou tout au moins à son école, ne reproduise quelques-uns des anges du *Mariage mystique de sainte Catherine*, qu'un croquis du recueil Vallardi ne paraisse être une étude pour ce même tableau (on y retrouve l'indication d'un entourage de berceau de fleurs comme dans la peinture), qu'enfin le cadre du tableau de la *Vierge*, avec ses découpures particulières, familières à la ferronnerie italienne et à la menuiserie véronaise du temps, semble avoir été préparé et cherché dans l'école, ainsi qu'en fait foi un autre dessin du même recueil Vallardi. L'œuvre est donc bien, tout au moins, italienne, ou a dû être peinte en Italie. Aux dernières nouvelles, M. de Tauzia, dans la *deuxième notice supplémentaire des dessins du Louvre*, 1888, p. 95, attribue lui-même le tableau en question à Stefano da Zevio.

caractéristique dont l'origine, dans sa rénovation du XIVe siècle, est parfaitement italienne. C'est Giotto qui en a inauguré d'une façon éclatante l'usage en Italie, usage du reste assez général dans l'école gothique des XIIIe et XIVe siècles. On les voit, principalement à l'Arena de Padoue, dans plusieurs compositions. On les retrouve encore dans toutes les œuvres de l'école du maître, et, pour citer uniquement des exemples de la fin du XIVe siècle, dans la grande Crucifixion de la chapelle des Espagnols, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence et dans la fresque du Jugement dernier du Campo Santo de Pise.

Le sculpteur de la façade du dôme d'Orvieto a aussi connu et pratiqué ce procédé. Ghiberti a prodigué les mêmes anges à robes flottantes dans presque tous ses bas-reliefs. L'origine de ces anges est donc, je le répète, parfaitement et traditionnellement italienne. Mais l'expression communiquée par l'Italie aux écoles du Nord et en particulier à l'école de Cologne se transforma dans les nouveaux milieux flamands et allemands où elle fut transplantée et, par une sorte de choc en retour, revint ensuite vers sa source très sensiblement modifiée. Je ne crains pas d'affirmer que les anges du tableau de Vérone, qui est entièrement italien, représentent la version allemande et non plus la version italienne primitive du motif auquel je fais allusion.

Il y a plus. A un certain moment donné, à une certaine heure de l'histoire de l'art, il est presque impossible de distinguer les dessins italiens de ceux de l'école de Cologne et de ceux de l'école française du Nord. J'aurai l'occasion plus tard de développer cette démonstration. Il me suffira, pour l'instant, de citer un exemple capable, entre tous, de produire l'évidence. La bibliothèque Albertine, à Vienne, possède un dessin à la plume représentant une sainte couronnée et tenant une palme à la main. Ce dessin, exposé sous le n° 90, se fait remarquer par des traits fins et égratignés comme on en rencontre dans les travaux de l'école de Pisanello. Bien qu'une note d'une écriture ancienne, mais toutefois très sensiblement postérieure au dessin, attribue celui-ci à « Simone Sanese », la feuille de l'Albertina a été classée par Thausing comme une œuvre de l'école de Cologne[1]. En agissant ainsi,

1. On lit au bas cette étiquette : « N° 90. — Kölnischer Meister um 1440. »

l'ancien conservateur de la bibliothèque Viennoise obéissait à un sentiment qui lui était dicté par les vraisemblances. Je prétends, au contraire, que c'est là un dessin italien, et mon opinion ne fera pas de doute pour ceux qui connaissent le recueil Vallardi du Louvre. Le dessin de Vienne est tracé sur un papier teinté de rouge, comme il y en a tant de feuilles dans le recueil du Musée du Louvre et comme on en voit aussi à la Bibliothèque ambrosienne à Milan. Enfin, à côté de la Sainte posée debout, on aperçoit, en travers, une tête qui, par son style et par la manière dont la ligne est traitée, rappelle les grosses têtes de soldats et de musiciens tant de fois répétées sur les pages du volume du Louvre.

Qu'un dessin italien ait pu être pris très légitimement pour un dessin allemand par un érudit éclairé, cela ne démontre-t-il pas de la manière la plus complète — car nous ne signalons pas un cas isolé, mais un cas typique — les rapports intimes qui existaient au commencement du xve siècle entre l'école de Cologne et l'école du Nord de l'Italie? Cela n'établit-il pas d'où provinrent, à une époque déterminée, quelques-unes des influences inspiratrices de la Renaissance italienne ? ou, tout au moins, cela n'explique-t-il pas qu'à la fin du xive siècle et même au commencement et dans le premier quart du xve, les plus grands artistes de l'Italie ne dépassaient pas encore, dans la voie de la Renaissance déjà ouverte, leurs rivaux du Nord, ni le programme commun et international de l'art européen. La connexion, d'ailleurs, entre l'art de l'école de Pisanello et l'art des écoles du Nord de l'Europe serait facile à prouver par d'autres exemples. Cette vérité éclate encore dans un dessin de l'Albertina, gravé en août 1881 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 177.

Stefano da Zevio et Gentile da Fabriano sont dans le même cas que Pisanello. Ils sont restés gothiques dans les plis et, faute peut-être d'avoir été suffisamment naturalistes, ils n'ont pas su s'élever à la hauteur où Pisanello est parvenu, notamment pour ses médailles. La bibliothèque Albertine de Vienne conserve un dessin italien d'un style gothique très accentué, attribué à Stefano da Zevio, et qu'on doit, en tout cas et pour l'allure générale, comparer avec le tableau signé du maître qui est à Milan, au Musée de Brera. Le trait de la plume est fin et égratigné comme celui de certains dessins de Pisanello. Ce très beau dessin gothique dont nous parlons

est exposé sous le n° 3 et occupe toute une grande page de parchemin. Le sujet principal est une Adoration des Rois ; en bas, on voit d'autres croquis, notamment un moine agenouillé, présenté par saint Jean-Baptiste. Le tout est d'un joli sentiment, d'une belle expression naturaliste avec une extrême douceur et beaucoup de charme. Le style des plis de la Madone et des Saints est absolument gothique, suivant la formule d'enroulements qui persista en Italie aussi longtemps qu'ailleurs et dont Jacobello del Fiore conserva toute sa vie la pratique.

A ce propos, nous ferons remarquer encore une fois que, si les rapports entre Pisanello et un grand nombre de dessins du Recueil Vallardi sont indiscutables, il est probable cependant, comme on l'a déjà proposé, que plusieurs des feuillets de l'album Vallardi appartiennent à Stefano da Zevio, à Lorenzo Monaco, à Gentile da Fabriano, à d'autres encore, et il est prudent, pour éviter toute erreur de détail, d'attribuer collectivement les plus anciens dessins du Recueil à l'école entière de Pisanello. L'avenir seul peut se charger de faire avec une certitude absolue le départ exact entre les œuvres du maître et celles de ses prédécesseurs, de ses disciples ou de ses imitateurs. En ce qui concerne ma démonstration, cette distinction n'a qu'une importance secondaire. Je puis prouver dès maintenant que le caractère d'ensemble de l'école italienne à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe siècle était resté universellement fidèle aux formes gothiques, et que c'est pendant la durée de l'esthétique gothique, bien avant l'adoption de l'esthétique classique, que se fit spontanément, par la voie du retour à la nature, la grande transformation définitive de l'art.

Nombreux sont les peintres du Nord de l'Italie participant à ce goût spécial qui annonce la Renaissance et nous la fait entrevoir sous des formes absolument étrangères à l'art classique. Michele da Besozzo, à Milan, est de ceux-là, et nous pourrions invoquer le témoignage du tableau sur bois, à deux faces, conservé dans la sacristie du dôme milanais. Mongeri, qui l'a étudié de près, constate dans son livre l'*Arte à Milano* qu'une certaine tendance au naturalisme, rare, croit-il et croit-il à tort, au XIVe siècle, s'y fait remarquer. Nous y retrouvons, nous, le style des draperies, alors international en Europe, mais sorti indiscutablement d'origines flamandes. L'œuvre est datée de 1417.

VINGT-TROISIÈME LEÇON

13 Juin 1888

DONATELLO ET GHIBERTI

CONSIDÉRÉS COMME CONTINUATEURS DE LA TRADITION GOTHIQUE

MESSIEURS,

...Quant à Donatello qui, dans la sculpture, fut indiscutablement, au sens large du mot, le véritable initiateur, le principal coryphée de la période italienne de la Renaissance, ses origines gothiques sont bien évidentes ; son point de départ n'est pas moins facile à déterminer. Le génie de Donatello est sorti lui aussi du naturalisme qui, inconscient en général et relativement latent alors en Italie, coulait déjà à pleins bords dans les écoles du Nord. J'ai déjà essayé de démontrer cela, il y a plusieurs années, devant la Société des antiquaires de France, en faisant remarquer tout ce que l'art du XIVe siècle, avec ses développements franco-flamands si complets, pouvait encore réclamer et revendiquer dans les premières œuvres de cet homme extraordinaire.

Il est du reste de toute évidence que plusieurs figures de Donatello rappellent le faire des draperies de la fin du XIVe siècle et la manière des sculpteurs anonymes de plusieurs prophètes du Campanile de Florence. Ce sont les statues qu'il exécuta au début de sa carrière. Nous citerons principalement saint Pierre, sculpté entre 1406 et 1410, saint Marc commandé en 1411, tous deux à Or-San-

Michele. Le goût gothique de la draperie est surtout sensible dans la statue de saint Pierre (plis traînants sur la jambe et un peu tumultueux). A classer encore parmi les œuvres inspirées par les principes de l'école dite du moyen âge, le David en marbre du Musée national du Bargello, exécuté, dit-on, en 1416, et l'admirable saint Jean l'Évangéliste assis, de la cathédrale de Florence, commandé dès 1408, terminé en 1415. Le *Zuccone*, le prophète Jérémie du Campanile et le saint Louis de Santa Croce trahissent une origine analogue, mais appartiennent à un courant spécial sur lequel nous aurons à revenir et à insister. Le style des draperies est visiblement inspiré par l'école de Claux Sluter.

Pour être convaincu que le style de Donatello fut, au commencement, exclusivement réaliste, il suffit de rappeler une anecdote célèbre que tous les biographes du maître ont soigneusement répétée sans en comprendre toujours la portée. Je fais allusion à la critique formulée par Brunelleschi reprochant à Donatello de ne pas savoir ennoblir ni corriger la vulgarité du modèle vivant et l'accusant de donner aux crucifix qu'il sculptait la tournure et l'expression de paysans. La draperie du crucifix de Donatello à Santa Croce est conçue dans l'esprit de l'art des dernières années du XIVe siècle. L'anecdote tend de plus à prouver que la conversion de l'ami de Brunelleschi ne fut pas spontanée et que celui qui devait finir par être le plus haut interprète de la civilisation antique en avait été, au début, le contempteur. Cela ne doit pas nous étonner. Cette première évolution préparatoire était, en Italie comme ailleurs, essentiellement nécessaire. Je vous ai longuement expliqué, comment l'art du XIVe siècle et notamment l'art flamand installé à la cour de Jean II, de Charles V et de Charles VI, avait, pour réagir contre un certain style idéaliste tombé dans la formule, été amené à accentuer volontairement, dès 1350 environ, le côté vulgaire et réaliste du modèle individuel. J'ai cité les statues-portraits de Philippe VI, de Jean II, de Charles V, de Jeanne de Bourbon, de Charles VI, quelques-unes des figures du contrefort d'Amiens, d'autres pièces conservées à Saint-Denis ou au Louvre, en un mot tout un ensemble de sculptures auxquelles nous pourrions, nous aussi, comme le compagnon de Donatello, reprocher de manquer de distinction et de ressembler à de vulgaires bourgeois ou même à

d'infimes hommes du peuple... Comment n'a-t-on pas encore vu que telle était la note caractéristique de l'art de cette époque ?

Il faudra même dire davantage. Donatello, qui devait s'avancer si loin et si vite dans la voie nouvelle, commença par être en retard en quelque sorte sur l'activité universelle des esprits en Europe et même sur celle de ses compatriotes. L'esprit de la Renaissance, avec tous les éléments qui le constituèrent définitivement, était né sensiblement avant lui, même en Italie. Pietro di Giovanni Tedesco et Nanni di Banco, par exemple, avaient tout promis et tout fait espérer avant Donatello. On devra en outre remarquer les plis flasques, fluides, longs et traînants dans les premières statues de Donatello et dans celles de Ghiberti. Ces plis, avec la même souplesse, la même flaccidité, les mêmes mouvements arrondis, se manifestent déjà dans le costume des personnages en bustes représentés dans les ornements de la porte sud du Dôme de Florence exécutée par Niccolo di Piero d'Arezzo. Nous les voyons dans plusieurs bas-reliefs de l'autel d'argent de Pistoja et dans ceux du milieu de l'autel d'argent de Saint-Jean à Florence. Ils faisaient partie de l'esthétique internationale de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe. Je les retrouve à la fois dans une statuette en bois italienne de la collection de M. Simonetti à Rome (venant de la collection Castellani), dans le bas-relief d'une porte de l'église des Frari, à Venise, dans un autre bas-relief d'une porte, près de Saint-Zacharie de la même ville, dans un apôtre de la porte principale de l'église de la Chaise-Dieu en France et dans le *Couronnement de la vierge* sculpté derrière le dais de la statue de Louis de Bourbon, à Souvigny, travail exécuté dans les vingt premières années du XVe siècle, mais appartenant à l'art antérieur du XIVe.

Nicolo di Piero Lamberti, dit M. Perkins, naquit à Arezzo vers 1370. « Fixé à Florence à l'âge de dix-huit ans, pauvre et sans amis, il fut attaché pendant dix ans au service de la cathédrale en qualité de marbrier. Il exécuta ensuite pour la façade de cet édifice et pour le Campanile plusieurs statues qui lui procurèrent de l'avancement. Il paraît qu'il avait déjà acquis de la réputation comme architecte... car il fut appelé à Rome en 1400 par le pape Boniface IX pour fortifier le château Saint-Ange. Pendant son séjour dans la ville éternelle, il étudia avec ardeur les ornements

classiques et se pénétra tellement de leurs principes qu'après son retour à Florence il fut en état de doter la porte latérale de gauche, à la cathédrale, de bas-reliefs qui lui ont valu le titre d'initiateur du style de transition entre le gothique toscan et la Renaissance. »

Nicolo di Piero de Lamberti d'Arezzo, surnommé Pela, ajoute M. Müntz[1] « a suivi de très près à Florence Piero di Giovanni Tedesco, à côté duquel il travailla pendant quelques temps. Fixé sur les bords de l'Arno en 1388, il reçut en 1402 la commande des bas-reliefs de la porte latérale de gauche du dôme, du côté de la via de Servi. Il y consacra plusieurs années jusqu'en 1408, assisté d'Antonio et de Nanni di Banco. S'inspirant de l'exemple de Piero di Giovanno, Niccolo prodigua les figures nues et les représentations mythologiques en les subordonnant toutefois aux exigences de la décoration architecturale. M. Semper a relevé les sujets suivants qui paraissent tous imités de l'antique : *Hercule et Cacus*, *Hercule et le Lion de Némée*, un triton soufflant dans un coquillage, un torse de femme rappelant la Vénus de Médicis, etc. L'imitation fut consciente et voulue chez le sculpteur d'Arezzo. Le progrès est incontestable au point de vue des idées comme à celui de l'exécution. Lors du mémorable concours des portes du baptistère (1401-1402), Nicolo di Piero osa se présenter contre des artistes de la valeur de Ghiberti, de Brunellesco, de Giacomo della Quercia. »

Dans l'ensemble des caractères qui constituent le style de la première Renaissance italienne, on a voulu considérer jusqu'à ce jour les seuls éléments que l'avenir a affinés et développés. On a injustement négligé l'étude de tous les éléments de ce style qui appartenaient à l'art antérieur et qui préexistaient dans la constitution, dans l'économie de l'art italien. Ainsi il est assez difficile, sinon impossible, d'expliquer actuellement le passage du style italien du moyen âge au style de la Renaissance. Le grand public n'est pas suffisamment édifié à cet égard.

« En examinant à Santa Maria del Fiore, dit M. Müntz, les bas-reliefs qui décorent les portes latérales, on est frappé du mélange d'aspirations en apparence inconciliables : d'un côté une véritable orgie

1 *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 57.

de naturalisme ; de l'autre des imitations très nettes de modèles classiques. Ici, une forêt touffue dans laquelle s'agitent les créatures les plus bizarres, ours, singes, sirènes, hippocampes, centaures, dragons, monstres de toute sorte ; là des copies de statues noblement posées au milieu de rinceaux élégants. Ici des anges pleins de componction, là des personnages mythologiques privés de tout vêtement. Ici une verve désordonnée digne des tailleurs d'images gothiques ; là, un goût sévère sinon pur. Ces deux courants alternent ; parfois ils se confondent : tout à coup on voit la végétation luxuriante, base de la décoration, se transformer en ornements pleins de style, tandis que, par un excès contraire, un réalisme brutal finit par dominer dans telle ou telle figure dont les contours généraux trahissent l'imitation de l'antique. Il faut ajouter que souvent la rudesse de l'exécution jure avec les préoccupations archéologiques, avec cette recherche de modèles appartenant à un art très avancé. »

On n'a pas assez insisté sur le côté capital joué, dans l'histoire de l'art, par Piero di Giovanni Tedesco qui inaugura véritablement en 1386, à Florence, le style mélangé de réalisme et d'imitation romaine d'où devait sortir la période classique et définitive, la Renaissance italienne. M. Müntz a parlé ainsi de Piero di Giovanni Tedesco en traduisant, en résumant et analysant l'ouvrage de M. Hans Semper : « Il avait pour patrie soit les Flandres soit l'Allemagne. Ses contemporains le font naître tantôt dans le Brabant, tantôt à Fribourg, tantôt à Cologne. Sa première apparition à Florence remonte à l'année 1386 ; il y travailla sans interruption pour la cathédrale jusqu'en 1399 ; puis il chercha fortune ailleurs ; en 1402, nous le trouvons à Orvieto, où il sculpte les fonts baptismaux du dôme. Piero di Giovanni Tedesco débuta (abstraction faite d'une statue d'ange exécutée en 1386) par les statues d'apôtre si longtemps attribuées à Andrea Pisano ; en 1387, il exécuta les figures de saint André et de saint Simon, en 1388 celles de saint Marc et de saint Jean, en 1389 celle de saint Jacques ; à l'année 1390 appartiennent les statues de saint Thomas et de saint Barthelemy ; à l'année 1391 celle de Saint Etienne ; puis viennent les statues de saint Victor, de saint Ambroise et de saint Jérôme. La décoration du portail latéral de droite date de 1395 ; elle semble avoir été terminée en 1398.

Fidèle aux traditions de ses compatriotes, Piero di Giovanni y sacrifia au naturalisme, mais à un naturalisme doublé d'éléments fantastiques; sur un fond de végétation témoignant d'un rare talent d'observateur se détachent les êtres bizarres ou monstrueux d'un caractère comique très accentué, si chers aux sculpteurs de cathédrales gothiques : Singe s'élançant sur un hibou, singe monté sur un chameau, combat d'un aigle et d'un serpent, centaure lançant une flèche, personnage à tête humaine et à corps de dragon, fauve dévorant sa proie... Dans ces diverses représentations Piero di Giovanni est un fils du nord. Ce n'est pas par là qu'il a pu exercer la moindre influence sur Donatello [1]. Mais où le sculpteur allemand s'est assimilé les idées italiennes et a préparé, dans une certaine mesure les voies de la Renaissance, c'est dans sa prédilection pour les figures nues. »

Dans cette recherche de symptômes précurseurs qui ont précédé en Italie le complet épanouissement de la Renaissance et devancé l'œuvre du génie de Donatello, on a pu remarquer que nous sommes amenés de divers côtés à citer, dans l'ordre des dates, le nom d'un étranger. C'est qu'en effet, dans le domaine de l'art, comme dans celui de la politique, il y a eu ingérence de peuples du Nord en Italie à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Mais avant d'aller au loin, dans le pays d'où partirent les influences réformatrices, retrouver les preuves nécessaires à notre démonstration, recueillons d'abord les traditions que l'Italie s'est chargée de nous transmettre. Le surnom de l'artiste qui a sculpté en 1386 les ornements de la porte du dôme de Florence citée plus haut, nous a déjà prouvé l'introduction dans le milieu italien d'un élément venu du dehors. Ghiberti, dans ses *Commentaires*, a déposé devant l'histoire un témoignage bien plus grave encore. Écoutons-le : « Dans la ville de Cologne, en Allemagne, dit Ghiberti, existait un sculpteur très habile. Il fut de grand talent et attaché au service du duc d'Anjou pour qui il fit beaucoup d'œuvres, entre autres un retable en or massif d'un beau travail. Ses ouvrages, par leur fini, rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les

1. Cette opinion ne nous paraît pas exacte ; mais nous croyons inutile de la réfuter après ce que nous avons démontré de la période de naturalisme dans l'œuvre de Donatello.

têtes et toutes les partis nues des corps. Il ne manquait à ses statues que d'être trop ramassées dans les proportions. En somme, il connaissait son métier et fut un artiste distingué. J'ai vu un très grand nombre de plâtres moulés sur ses statues. Il y avait une grâce exquise dans ses œuvres. Il fut très savant. Il vit détruire l'œuvre (le retable en or) qu'il avait faite avec tant d'amour et d'art, lorsque les finances du duc furent épuisées. Alors voyant que tout le fruit de ses fatigues allait s'évanouir, il tomba à genoux et, élevant ses yeux et ses bras vers le ciel, il s'écria : « O Seigneur, qui gouvernes le ciel et la terre, toi qui as créé toutes choses, ne permets pas que, dans mon ignorance, j'aille chercher un autre que toi ; aie pitié de moi. » Ensuite, après avoir distribué aux pauvres tout ce qu'il possédait, il se retira dans une grotte sur une montagne, et là il fit pénitence jusqu'à la fin de ses jours. Tout cela eut lieu avant l'avènement du pape Martin (1417). Des jeunes gens qui voulaient se faire sculpteurs me dirent qu'il était peintre autant que sculpteur et qu'il avait orné son ermitage de peintures. Cet homme savant, qui mourut dans la 438e olympiade, était grand dessinateur et d'un caractère très doux. Les jeunes gens qui voulaient ses leçons allaient le visiter et l'abordaient avec des prières. Il les accueillait toujours humblement, leur donnant de sérieux enseignements dans lesquels il faisait entrer les mesures et les proportions, et leur traçait des modèles. Artiste d'un grand talent, il mourut dans son ermitage en saint ayant été non moins excellent dans sa vie que dans son art[1]. »

Le texte de Ghiberti mérite qu'on s'y arrête et demande à être longuement commenté. Le duc d'Anjou, dont parle Ghiberti, n'est pas un prince imaginaire ou légendaire. C'est tout au contraire un personnage historique dont les Italiens avaient parfaitement pu avoir connaissance directe et qu'il faut identifier soit avec Louis Ier, soit plutôt avec Louis II, tous deux rois nominaux et éphémères de Naples. Louis Ier de France, roi de Sicile, comte de Provence, duc d'Anjou et du Maine, né à Vincennes le 23 juillet 1339, avait été adopté le 29 juin 1380 par la reine Jeanne de Naples comme son fils et successeur. Aidé par Amédée VI, comte de Savoie, par le vicomte de Milan et par un parti napolitain commandé par le

1. Traduction de Charles Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 125.

condottière Giacomo Caldora, il pénétra en Italie en 1382. Mais sans pouvoir s'établir dans la Calabre, il vit fondre son armée et ses trésors et mourut en 1384 dans une petite ville de la Pouille, à Biseglia, près de Bari. Louis II, fils de Louis Ier, né le 7 octobre 1377, succéda à son père en 1384. Couronné roi de Naples en 1388 par le Pape Clément VII, il fit voile pour l'Italie, se rendit maître de Naples et y régna huit ans. Chassé de sa capitale par Ladislas, en 1399, rentré en France, il n'eut plus en Italie qu'un pouvoir précaire défendu tant bien que mal par ses lieutenants. Après deux tentatives infructueuses en 1409 et en 1410, il triompha en 1411. Mais ce succès n'eut pas de résultats pratiques, et le prince finit par retourner en France où il mourut à Angers, en avril 1417.

Les dates du passage en Italie de Louis Ier et de Louis II d'Anjou correspondent donc très suffisamment à celle que Ghiberti donne aux événements qu'il raconte, c'est-à-dire avec la date extrême du pontificat de Martin V. L'introducteur de l'étranger dans la péninsule est maintenant assez déterminé pour que nous soyons certains de n'être pas abusés par une légende sans fondement. Essayons alors de pénétrer le caractère de cet étranger lui-même et de savoir quelles doctrines il était capable d'importer en Italie. Ghiberti n'a pas pu connaître dans ses détails l'état civil de cet artiste ; il n'avait pas visé son passeport, comme nous dirions aujourd'hui, quand il le déclara parti de Cologne ; mais Ghiberti avait vu ses œuvres, il en avait possédé des moulages, et Ghiberti, on en conviendra, avait parfaitement qualité pour les apprécier. Il paraît donc possible de tirer de l'appréciation de Ghiberti l'indication de l'école à laquelle appartenait le sculpteur du duc d'Anjou.

Voici les caractères saillants qui ont frappé Ghiberti : le grand fini de la sculpture, c'est-à-dire la recherche du détail dans un ensemble conçu selon les règles et l'esprit de l'école byzantine [1] — c'est ainsi que je comprends les mots « anciens sculpteurs

1. L'influence grecque se faisait sentir dans toutes les écoles. Voyez à cet égard : une miniature franco-flamande d'un livre d'heures du duc de Berry exécuté soit à la fin du XIVe siècle, soit au commencement du XVe ; cette miniature est reproduite dans les *Evangiles* de Curmer, p. 346 ; elle représente saint Jean l'évangéliste et la Vierge. Il faut analyser et isoler avec rigueur tous les éléments dont se composait, à la fin du XIVe siècle, le tempérament d'un art qui se transformait par tous les moyens.

grecs » — la recherche du détail familière à une école préoccupée outre mesure des procédés ; la supériorité d'exécution dans la tête et dans les parties nues du modèle humain ; un défaut capital : les proportions trapues des figures. Or, ces traits caractéristiques, nous les reconnaissons en somme assez bien, et quelques-uns, absolument dans les œuvres de l'école de Claux Sluter, et dans celles de l'art flamand plus particulièrement bourguignon, à qui nous devons le *Puits de Moïse*, de Dijon. Je ne pense donc pas qu'on doive assimiler le sculpteur du duc d'Anjou à Piétro di Giovanni Tedesco, dont Ghiberti a pu voir les œuvres florentines et qui les aurait certainement citées, mais bien à un autre artiste flamand de l'école de Sluter dont l'avenir aura à découvrir le nom.

Voilà, certes, une hypothèse qui serait bien fragile si nous ne pouvions retrouver actuellement en Italie soit une œuvre directe, soit au moins quelque écho des œuvres de cet artiste virtuellement rendu à l'histoire. La tentative n'est pas aussi chimérique qu'on pourrait le supposer ; car un homme loué longuement, comme il l'a été par Ghiberti, un homme dont les œuvres furent assez estimées pour courir les ateliers des grands artistes du xve siècle sous forme de moulages, cet homme, dis-je, n'a pas pu passer inaperçu de ses contemporains. Eh bien ! oui, nous prétendons qu'il y a des sculptures italiennes du premier tiers du xve siècle qui témoignent, dans une mesure appréciable, d'une communication entre l'école italienne et les écoles du Nord, notamment avec l'école bourguignonne. Parmi les statues exécutées par Donatello dans la première période de son activité, pendant sa période réaliste, plusieurs figures se détachent de l'ensemble et manquent de cet élégant allongement, de cette sveltesse qui distinguent même les œuvres gothiques de Donatello. Ce sont celles du prophète Jérémie et celles de Saint-Louis de Toulouse à Santa Croce et la partie inférieure des draperies de la figure du Zuccone. On pensera ce qu'on voudra du commentaire que je propose pour le texte de Ghiberti ; mais quand bien même je n'aurais pas ce texte pour m'y appuyer, je n'hésiterais pas à reconnaître l'influence de l'école flamande et plus particulièrement l'influence de Claux Sluter, dans le style de statues de Donatello que je viens de nommer [1].

1. J'aurais bien d'autres preuves à alléguer si j'examinais ici ce que nous révèle le style de la plupart des arts industriels en Italie à la fin du xive siècle

J'ai eu, il est vrai, le regret de voir que ce sentiment professé par moi depuis plusieurs années n'était pas encore partagé par quelques-uns de mes confrères de la Société des antiquaires de France. M. Müntz, notamment, au cours de plusieurs communications, a protesté, en 1887, avec énergie contre l'exactitude de mes appréciations sur le mouvement de la Renaissance dont il persistait à placer le point de départ dans l'imitation et dans la résurrection du style antique. Fidèle à ces convictions, le savant, auteur du livre sur Donatello, admet que le maître a débuté, pour opérer la prodigieuse transformation de l'art, par visiter Rome en 1403 et par produire dès 1406 les œuvres inspirées exclusivement du style antique. Le même savant ne croit pas qu'un artiste du Nord au style réaliste ait jamais pu avoir aucune influence sur Donatello [1]. Je demande à l'éminent auteur de la *Renaissance* la permission de persister dans mon opinion. L'avenir et un avenir prochain jugera nos doctrines réciproques.

A l'aide d'une étude minutieuse des différentes écoles d'art de l'Italie pendant la fin du XIVe siècle et le commencement du XVe, il ne m'a pas été difficile de vous démontrer que, de tous les ateliers italiens, il n'y en eut pas de plus retardataire ni de plus appauvri que l'atelier romain. Et ce serait dans ce milieu antique si obstinément inférieur qu'aurait pris spontanément racine le grand mouvement révolutionnaire de la Renaissance ! Impuissante à retarder la décadence de l'art et la chute de ses dernières fleurs, la sève antique épuisée aurait tout d'un coup jeté des pousses nouvelles et des bourgeons vigoureux ! Mais ne voyez-vous donc pas qu'il fallût d'abord que le printemps revînt sur la terre et que la nature ranimât les germes et les souvenirs inutilement semés jusque là dans des sillons refroidis ?

Un secours inespéré vient d'ailleurs de m'arriver pendant cette

et au commencement du XVe. Le marquis de Laborde avait eu un pressentiment de cette vérité quand il a dit dans ses *Ducs de Bourgogne* : « Les relations des ducs de Bourgogne avec l'Europe entière... étaient aussi le but d'un gouvernement qui devait favoriser par tous les moyens l'exportation des produits variés de la maîtresse industrie du monde. Ces relations devinrent le fil conducteur, le courant électrique de l'influence exercée sur tous les points par l'art flamand. »

1. Les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 50

discussion. Je ne suis plus seul à prétendre que Donatello a débuté par une période exclusivement réaliste et dans le goût de l'école gothique ambiante du XIVe siècle. Ce fait est proclamé aujourd'hui par M. Hugo de Tschudi au milieu d'un très intéressant travail intitulé *Donatello e la critica moderna*, publié par la *Rivista storica italiana* [1].

On doit donc admettre désormais que Donatello n'entra pas tout d'abord en commerce avec l'art antique, que son premier mouvement avait été exclusivement naturaliste, que ce n'est que par des évolutions successives qu'il parvint à pénétrer le sentiment de l'antiquité et à se l'assimiler, enfin que ce sentiment fut pour lui non pas le principe, mais le modérateur de sa fougue originale et de sa débordante personnalité.

Donc, même avec Donatello, même en Italie, le mouvement de la Renaissance ne débuta pas par un retour au style antique, la Révolution était déjà accomplie, la scission avec le vieux style gothique primitif était consommée quand l'art gréco-romain vint apposer son sceau sur l'art moderne de l'Europe et imposer la grammaire latine à une langue pittoresque née en dehors de son inspiration.

Je ne comprends pas que les idées nouvelles que j'ai le périlleux honneur d'émettre soulèvent tant de protestations. En effet par l'effort de l'analyse et par l'étude des monuments et des textes, je suis tout simplement amené aux conclusions qu'aurait pu dicter le raisonnement *a priori*, si on avait su l'employer à renverser la vieille erreur inventée par les pédants du XVIe siècle qui voulaient voir dans l'antique le fond de tout.

1. Volume IV, fascicule II, année 1887. M. de Tschudi s'exprime ainsi : « Il carattere del primo periodo della vita artistica di Donatello ci si rivela nella serie delle numerose statue del Duomo, del Campanile e di Orsanmichele, col passagio dalle slanciate forme gotiche al più audace realismo. » Et plus loin en parlant du *saint Jean assis* du dôme de Florence le même auteur dit : « Il panneggiamento nella sua pittorica distribuzione é tutto del puro trecento. »

TROISIÈME ANNÉE 1888-1889

DEUXIÈME LEÇON [1]

26 Décembre 1888

DÉFINITION DU MOT : LE STYLE FLAMAND

MESSIEURS,

Vous devez avoir, en ce qui concerne ses tendances, des notions assez complètes sur ce qu'était l'art flamand en Flandre pendant le cours du XIVe siècle. Cet art, comme je vous l'ai montré, n'a été pratiqué nulle part plus brillamment qu'à Paris ; il y a été particulièrement aimé et protégé par les rois de France aussi bien que par les grands amateurs de l'aristocratie française ; et, son histoire étant inséparable de l'histoire de l'art français, vous connaissez déjà cette histoire par l'étude même de l'art français pendant un siècle. Le temps me manque d'ailleurs pour revenir en ce moment sur le XIVe siècle de l'art flamand. Nous ne traiterons dans la suite que le détail de cet art après l'année 1400.

Reste cependant la question des origines, que je n'ai pas traitée devant vous. L'art flamand est-il sorti, comme on l'a dit, de l'art

1. La leçon d'ouverture (19 décembre 1888) du cours de cette année, fut reprise presque intégralement dans un article publié en 1889 par la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér. II, 460, 620; III,74, et parut en tirage à part : *De la part de la France du Nord dans l'Œuvre de la Renaissance*. Comme on y retrouve, presque toujours sous la même forme, des fragments des leçons 13, 16, 18 et 19 du cours de l'année précédente, il nous a paru que nous pouvions nous dispenser de la reproduire ici.

allemand et en particulier de l'école de Cologne? Je ne le crois pas. Je partage absolument, à ce sujet, l'opinion de M. le chanoine Dehaisnes et je vous renvoie aux pages qu'il a consacrées à cette question dans l'introduction de son livre. L'art flamand avait un caractère très spécial, très personnel avant l'apparition et avant l'épanouissement de l'école de Cologne. Il avait encore le même caractère personnel après la disparition de cette école, qu'il finit même par influencer et par absorber dans une certaine mesure. Voyez d'innombrables tableaux du musée de Cologne et de la Pinacothèque de Munich, catalogués : *Kölnische Meister unter den Einflüssen Niederländische Schule. Alt Kölnischer Meister unter den Einflüssen Niederländische Schule.* Je vous cite textuellement les étiquettes.

Ce sont les Allemands eux-mêmes qui, avec une conscience scientifique à laquelle il faut rendre hommage et avec leurs musées historiques si intelligemment classés, ont mis les premiers en évidence la souveraine et irrésistible propagande de l'art flamand. Qu'importe si quelques livres allemands, inspirés par un trop vif patriotisme, ont, au début, exagéré la portée de l'atelier rhénan. Les musées allemands ouverts à tous les arts et à toutes les doctrines se sont chargés de rectifier l'opinion.

Tout compte fait, Cologne, à la dernière heure, a plus reçu de la Flandre qu'elle ne lui avait donné au début du mouvement général d'émancipation.

L'école de Cologne, — branche intéressante de la production artistique de l'Europe au XIVe siècle pendant cette période que j'ai qualifiée d'internationale, — l'école de Cologne se développe parallèlement à celle de la Flandre en versant précisément dans le sens opposé. L'école de Cologne fut le boulevard, la Bastille du mysticisme gothique, au moment de la transformation de l'art, tandis que la Flandre était le champion le plus audacieux du naturalisme. Cela est incontestable. Les deux écoles se connurent et se pénétrèrent réciproquement, mais la vitalité de l'école flamande, sa sève débordante et sa vigueur étouffèrent rapidement les germes de l'école voisine.

Elle eut une certaine importance, cependant, cette école de Cologne, la rivale moins heureuse de l'école flamande. Elle eut sa

part d'honneur dans la grande transformation de l'art pendant le XIVe siècle. Je vous ai montré que, de concert avec l'école flamande et devenue l'alliée de celle-ci pour l'exportation des doctrines du Nord, elle pénétra l'école italienne. Je vous ai montré des contacts évidents et matériels entre l'Italie et Cologne, notamment à propos de Ghiberti et de Pisanello. Tout cela a été patiemment et longuement expliqué l'année dernière. Il faut accepter maintenant mes sèches observations. Vous avez trouvé un reflet et un écho de l'art des bords du Rhin dans quelques œuvres des fondateurs de la Renaissance italienne.

Mais revenons à l'art des Flandres. L'école des frères Van Eyck et de leurs prédécesseurs, les artistes du duché de Limbourg et de la vallée de la Meuse et l'école de Claux Sluter sont transplantées hors de la Flandre. Cette école flamande collective exerça en Europe dans l'histoire de l'art pendant près de cent ans un empire incontesté, une suprématie véritablement tyrannique. Un seul pays, après avoir tout d'abord subi l'influence et reçu l'impulsion de la Flandre, lui résista victorieusement. Ce fut l'Italie, grâce à l'appui que celle-ci trouva dans l'art antique. Mais il faudra reconnaître que tout d'abord c'est l'art de la Flandre ou de la France du Nord qui mit en branle l'art européen. Donc l'art flamand, qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, tient une place énorme dans l'histoire de la civilisation.

Je vous ai déjà montré que, si l'Italie fut réfractaire à la contagion définitive de l'art flamand, elle n'en avait pas moins été tout d'abord inoculée par lui ou par un principe analogue à celui de l'art flamand. La preuve de ceci a été produite surabondamment devant vous l'année dernière pour toute l'époque antérieure aux vingt-cinq premières années du XVe siècle. Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia. Il nous reste à prouver notre dire pour le milieu et la fin du XVe siècle.

Partisans persévérants d'une idée vraiment d'un autre âge, comment expliquerez-vous donc le culte persistant rendu par l'Italie à l'art flamand, par cette Italie dans toute sa gloire et au plus brillant moment de la floraison de ses arts nationaux?

Comment justifierez-vous, chez les Mécènes italiens et les promoteurs même de la *Renaissance classique*, l'avidité pour le tableaux flamands?

Preuves : Tableau de Nicolas Froment, Uffizi, n° 744 ; tableau de Hugo van der Goes à Santa-Maria Nuova ; les Memling des Offices à Florence, etc., etc.

Il faut remarquer les nombreuses peintures flamandes conservées à Venise au commencement du XVIe siècle, notamment dans la collection du cardinal Grimani (*Anonyme de Morelli*, p. 76).

Nombreux tableaux à Naples et tableaux ayant fait école..... Au XVe siècle, les Italiens ne niaient pas leurs communications avec l'art de Flandre et proclamaient tout au contraire le nom de leurs initiateurs.

Comment expliquerez-vous l'immense renommée des peintres franco-flamands dans la péninsule, quand un Jean Fouquet allait peindre à Rome le portrait d'un pape (Eugène IV), quand Roger Van der Weyden accomplissait son voyage triomphal de 1450, quand des Italiens venaient se mettre à l'école des Flamands comme Antonello de Messine, et quand Vasari lui-même, un siècle après ces événements, constatait la fascination exercée, pendant la plus belle période de l'art italien, par l'art flamand, à un moment où il était lui-même déjà surpassé ?

Que direz-vous de l'établissement à Urbin d'un artiste du Nord et de l'influence d'un Juste de Gand qui se fait sentir jusque sur la jeunesse de Raphaël ? Qu'allèguerez-vous pour justifier les expressions vraiment gothiques de toute l'école ombrienne ?

Tout cela se justifie si l'on pense que le branle a été donné au mouvement italien, comme à tous les autres mouvements, par le réveil prématuré de la Flandre. Ce long hommage du XVe siècle italien envers l'art des Flandres, à un moment où cet art tombe déjà en décadence et où l'art italien, son jeune et heureux rival, n'a rien à envier à personne, c'est le vieil écho du respect instinctif de tout élève pour le maître et pour l'initiateur.

Comment n'a-t-on pas vu qu'il n'y a point dualité dans le mouvement des deux principaux courants de la Renaissance, le courant flamand et le courant italien, mais au contraire succession ? Le courant italien n'a pas été le plus précoce des deux. Il s'est modifié profondément par la communication des germes antiques, c'est vrai. Mais il était sorti des mêmes origines que l'art flamand et il n'a fait qu'absorber le premier sans l'avoir déterminé.

L'idée d'après laquelle le mouvement de la Renaissance n'existe que depuis la communication définitive du style antique, à l'art moderne et depuis l'entrée en scène de l'Italie, n'est pas seulement une idée fausse dictée par la pédagogie classique ; elle n'est pas seulement en désaccord flagrant avec les faits, tels que nous les avons exposés et que nous les exposerons par l'étude des œuvres des fondateurs du prétendu style exclusif de la Renaissance italienne, elle est encore démentie par le témoignage purement historique des Italiens qui pensaient déjà au xve siècle comme il est temps qu'au xixe siècle on commence à penser, après s'être débarrassés des mensonges dictés par le vieux dogme *credo quia... latinum.*

Les premiers chroniqueurs ou les premiers historiens qui aient parlé des artistes flamands sont précisément des Italiens [1]. Cyriaque d'Ancône, mort en 1457, a cité les noms des deux peintres flamands Jean de Bruges et Roger de Bruges, à propos d'un tableau de Roger qu'il avait vu chez Lionel d'Este, le 8 juillet 1449. Il fait l'éloge de l'œuvre et de l'auteur, en insistant sur le côté naturaliste de l'art flamand ; ce qui prouve bien que c'était à ce caractère spécial que les Italiens, en disciples respectueux, rendaient alors le plus grand hommage.

Bartolommeo Fazio, mort en 1457, à la même date que Cyriaque d'Ancône, a laissé un recueil de notices sur les hommes célèbres de son temps (*Liber de viris illustribus*), rédigé de 1454 à 1455. Parmi les biographies d'artistes, on en trouve deux consacrées à Jean Van Eyck et à Rogier Van der Weyden, que Fazio qualifie l'un et l'autre de l'épithète de *Gallicus*. Fazio en parle en connaissance de cause, d'après la vue d'œuvres qu'il décrit et qu'il avait pu contempler à Naples à la cour d'Alphonse Ier d'Aragon. Il déclare — en 1455, notons-le bien, — que Jean Van Eyck dont il admirait les tableaux et qui était mort depuis quinze ans à peine, est regardé par les Italiens comme le plus grand peintre du siècle : « *Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est.* »

Quant à Roger Van der Weyden, dont il connaît et apprécie le

1. Voyez *les Anciens peintres flamands, leur vie et leurs œuvres*, par Crowe et Cavalcaselle. Traduction, t. I, p. 47 et 48 et complément du t. II, p. CLXXVI.

talent d'après des peintures examinées et citées par lui, il n'en fait guère moins de cas ; il le traite de fameux et il nous raconte la sympathie qu'inspirait au maître flamand, voyageant en 1450 en Italie, l'œuvre peinte de Gentile da Fabriano, sympathie dont les analogies du style de Gentile avec son propre style nous donnent facilement l'explication [1].

Antonio Averulino, dit Filarete, dans son *Traité d'architecture* dédié en 1464 à Pierre de Médicis, parle de Giovanni da Bruggia et de Maestro Ruggieri, et signale leurs travaux de peinture à l'huile, comme étant les plus considérables de ceux qu'on ait obtenus par ce procédé.

L'influence de l'école flamande sur l'école italienne, comme sur toutes les autres écoles de l'Europe, de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe, était une vérité reconnue en plein XVIe siècle, et elle a été proclamée par Lambert Lombart, le correspondant de Vasari en Flandre, quand, à la date du 27 avril 1565, il écrivait à l'auteur des *Vite* : «Mi ricordo aver visto in Italia le cose fatte al tempo di 1400, molte dispiacevoli al occhio per non esser ne secche nè tampoco grasse, nè di bella maniera, et purmi (perdonate mi s'io erro) l'opere delli maestri che furono tra il Giotto e Donatello riescono goffe et cosi ghenè in paesi nostri et pertutta la Germania da quel tempo fin a maestro Rogiero e Joan di Bruggia, ch'aperse li occhi alli coloriti etc. [2] »

Mais les quatre ou cinq auteurs italiens qui ont parlé au XVe siècle de la peinture flamande n'ont pas raconté tout ce qu'ils savaient. On pourrait même s'étonner que Giovanni Santi, dans sa *Chronique rimée*, n'ait rien dit de Juste de Gand, qui séjourna plusieurs années à Urbin et qui y exécuta en 1474 une œuvre capitale, *le Christ donnant la communion aux Apôtres*, commandée par une confrérie d'Urbin, et d'autres peintures qui ne furent pas sans influence sur l'école ombrienne et même sur son fils, le jeune Raphaël. « Il résulte de l'ensemble des textes de Cyriaque d'Ancône, de Fazio, de Filarete et de Santi », a pu dire Alexandre Pinchart, « qu'en Italie, au XVe siècle, la réputation des deux grands

1. *Les Anciens peintres flamands*, etc. Annotations d'A. Pinchart, t. II, p. CLXXIX à CLXXXII.

2. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, III, p. 176.

maîtres de l'école flamande primait celle de tous les autres peintres, quel que fût du reste leur mérite [1]. »

N'oublions pas un point capital. Dans la longue histoire de la communication par la Flandre à l'Italie des secrets de la peinture à l'huile, secrets particuliers à l'école des Van Eyck, il n'y eut pas seulement transmission des procédés. La question fut beaucoup plus générale qu'on ne l'a cru. Le procédé flamand ne tendit pas seul à s'imposer à l'Italie. Cette histoire n'est qu'un chapitre du récit de la pénétration de l'art italien par l'art flamand [2].

Les mêmes auteurs disent encore (*Les Anciens peintres flamands* t. I, p. 229) : « Il est singulier que l'on trouve des traces de la manière flamande dans les œuvres d'Andrea del Castagno. Il y a dans ses personnages un sentiment de cette sévérité qui donne un air solennel aux figures de l'*Agnus Dei* de Saint Bavon ; une dureté de contour et un encombrement des arrière-plans, qui caractérisent plutôt les artistes flamands que ceux de l'école italienne. Quelques-uns ont cru apercevoir une influence semblable dans la manière des frères Pollajuoli ; mais, si cette influence est perceptible, c'est d'une façon plus secondaire et simplement dans le grand nombre de joyaux dont ils chargent les costumes de leurs personnages... On peut également remarquer cette influence flamande dans quelques détails secondaires des peintres florentins et lombards, d'un rang inférieur, qui imitaient Memling et van der Weyden, entre autres chez Ambrogio Borgognone. »

Nous lisons encore dans *Les Anciens peintres flamands* de MM. Crowe et Cavalcaselle, tome I, p. 201 : « Colantonio del Fiore était le plus grand peintre de Naples, lorsqu'Antonello (de Messine) y arriva. Toutefois il éprouva le besoin de se rendre en Flandre, pour se perfectionner. A cette époque, dit Summonzio, son faire et son coloris rappelaient ceux des Flamands, dont il était si épris qu'il forma le projet de visiter la Flandre ; mais il fut retenu par le roi René qui lui promit de lui enseigner les procédés de sa propre

1. *Les Anciens peintres flamands*. Annotations, t. II, p. CLXXXV.

2. L'invention de la peinture à l'huile est attribuée unanimement par Vasari et par tous les Italiens à la Flandre et elle est fixée approximativement à l'an 1440 (Annotations de M. Ruelens, *Les Anciens peintres flamands*, t. II, p. LXII et suivantes).

méthode. Nous avons vu que le roi René avait appris à peindre durant sa captivité et il était lui-même fort adonné à l'étude de la manière flamande. »

« La manière flamande de Colantonio et de ses imitateurs, disent encore les mêmes auteurs (*Les Anciens peintres*, t. I, p. 202), n'était pas celle des Van Eyck quant à l'emploi des couleurs, mais elle consistait dans les particularités de la composition et du dessin. A cette époque, l'école napolitaine ne mérite guère d'être étudiée que pour ses rapports avec les peintres des Pays-Bas. Cette influence s'explique par les relations commerciales qui subsistèrent longtemps entre ce pays et l'Italie, et par la facilité de transporter les œuvres des peintres flamands sur les divers points où l'on trouvait à les vendre. Cette influence était si forte qu'elle contrebalança même l'enseignement des maîtres des écoles italiennes. C'est un fait clairement prouvé par les fresques de Naples du xve siècle, qui auraient suffi à elles seules à fonder une école sur les bases de l'école toscane, si une influence étrangère n'avait modifié ce mouvement. Mais les tableaux des maîtres flamands étaient nombreux, et on les étudiait en partie à l'exclusion de ceux qui eussent mieux convenu au climat et au sentiment national. »

« Colantonio del Fiore était l'élève de Simone, qui florissait au xive siècle. Si l'on excepte le tableau qu'il exécuta en 1370 pour l'église de Sant'Antonio del Borgo, il nous reste très peu d'œuvres de ce maître ; il faut convenir que cette dernière offre bien peu de traces de l'étude des Flamands. Ce fut sans doute entre les années 1371 et 1438 que del Fiore subit cette influence qu'il transmit à ses élèves Zingaro, le Donzello et à Antonello de Messine. »

« Les nombreuses fresques de Zingaro, disent les mêmes auteurs (*Les Anciens peintres flamands*, t. I, p. 204), pèchent par des défauts qu'il est permis d'attribuer à l'influence des Flamands. Tandis que Zingaro prenait à Naples cette tendance flamande qui le distingue, Antonello, de même que Colantonio, résolut d'aller examiner par lui-même les chefs-d'œuvre de l'école dans les Flandres. Le premier tableau d'Antonello de Messine qui soit daté est de 1445 et il se trouve à Berlin. »

En 1445, Van Eyck n'était mort que depuis cinq ans.

L'influence des écoles du Nord sur la peinture italienne a été

proclamée déjà très justement par MM. Crowe et Cavalcaselle quand ils ont dit dans *Les Anciens peintres flamands*, t. I, p. 208 et 209, à propos de Jean d'Allemagne : « Ce Johannes peignit en 1445 et 1446, en compagnie d'Antonio Vivarini, deux tableaux dont le premier, exécuté pour San Giorgio Maggiore, à Venise est perdu. Le second terminé pour l'école de la Charité se trouve aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de la même ville (n° 23 du *Catalogue* de 1855). Quoique cette œuvre soit fortement endommagée et retouchée on y reconnaît cependant encore le type caractéristique et la forme des draperies propres aux écoles du Rhin ; nous signalerons surtout les détails d'architecture exécutés dans le style bien connu des artistes du Rhin... Le premier qui exerça réellement une influence fut Gentile da Fabriano, dont le coloris, harmonieux et doux, rappelle, comme nous l'avons fait observer, l'école du Rhin. Gentile avait probablement adopté cette manière, par suite de son étude de la miniature et sans aller la puiser à d'autres sources. Il la communiqua en partie à ses contemporains de Venise, apportant ainsi un nouveau perfectionnement aux tableaux de Vivarini et à ceux du premier Bellini qui, selon Vasari, surnomma son fils aîné Gentile à cause de l'affection qu'il avait pour Fabriano... Antonello de Messine succéda à ces artistes et imprima à l'école vénitienne le fini et le soin minutieux des détails qu'il devait à ses études dans les Pays-Bas. »

Le marquis de Laborde avait bien deviné d'où était parti le mouvement universel de rajeunissement qui ébranla l'Europe à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe et c'est pour cela qu'il s'était appliqué avec tant d'ardeur à l'étude de l'histoire des arts dans les Pays-Bas. Quand il vivait, tous les documents recueillis depuis n'avaient pas encore été publiés. Il en avait cependant pressenti la découverte, quand il écrivait dans les *Ducs de Bourgogne*, t. I, introduction page XXVII : « La marche et l'extension rapide de cette influence de l'art flamand m'a vivement préoccupé. Je l'ai suivie jusqu'au fond de l'Italie où, loin de s'évanouir dans cette patrie des Arts, sous les rayons de son soleil, l'école du Nord grandit encore, en associant ses qualités précieuses, ses conquêtes nouvelles au génie naissant du *Cinque Cento*. Sans doute, il serait nécessaire d'aller dans les archives italiennes battre les buissons

pour en faire sortir les renseignements précis, authentiques, à l'aide desquels nous ajouterions la force qui manque aux conjectures puisées dans l'ouvrage d'un Faccius, dans le journal de l'Anonyme, dans la correspondance d'un Lambert Lombart, avec Vasari, dans l'ouvrage de Vasari lui-même. » « On verra, dit encore le marquis de Laborde (*Ducs de Bourgogne*, introduction, t. I, p. XXII), quelles lumières nouvelles mon texte, encore mieux que mes preuves, jettera sur les origines de l'école flamande, sur la vie des frères Van Eyck, la succession de leurs élèves et l'effet produit en Europe par cet art nouveau qui, pour la première fois, prenait la nature pour guide et était la nature même. »

La part de l'art flamand dans le mouvement de la Renaissance, tel était le mot de l'énigme dont le marquis de Laborde a pressenti et préparé la solution sans avoir le temps de la fournir. Il me faut aujourd'hui définir un mot que j'aurai bien des fois à employer devant vous. Il me faut donner à ce mot un sens tangible, pittoresque et plastique. Il faut que je fasse naître dans votre esprit, l'idée, *l'image* que ce mot, dans ma bouche, sera destiné à évoquer chaque fois que je le prononcerai : ce mot est celui d'art flamand, de style flamand,

J'essaierai peut-être de vous présenter bientôt un rapide résumé de l'histoire particulière de l'art flamand ou je vous renverrai aux auteurs qui en ont traité. Vous avez déjà une idée de cette histoire, car je n'ai pas pu vous parler de l'art français sans vous entretenir de l'art des Flandres, qui avait pénétré l'art français par tant de côtés. Cependant je vous parlerai encore de l'art flamand étudié en lui-même, et examiné sur son sol natal et dans le développement de ses annales personnelles. Aujourd'hui, ce n'est pas, à proprement parler, un historique que je veux commencer. Je veux et je dois vous apporter des notions préliminaires. Il faut que je vous donne tout d'abord la sensation de l'art flamand, du style flamand. L'art flamand eut, je ne saurais trop le répéter, un rayonnement prodigieux. Je vous montrerai l'art flamand importé dans les provinces les plus reculées de la France, importé en Espagne et en Italie. Mais quand je vous présenterai telle ou telle peinture, telle ou telle sculpture et que je vous dirai, bien que trouvée à cinq cents lieues des Flandres, cette œuvre est flamande au moins d'inspiration, vous ne me croirez

pas si je n'ai pas clairement établi auparavant que l'art que je déclare flamand, a bien effectivement cette qualité.

Je vais donc vous montrer tout d'abord une série de monuments bien indiscutablement flamands en vous priant de les analyser avec moi. Il faut que votre œil note exactement le jeu et l'harmonie des lignes. Cette harmonie spéciale, une fois saisie et gravée dans votre mémoire, vous permettra de découvrir la dose de style flamand que pourra contenir une œuvre d'art quelconque qui vous serait présentée.

Il est très important d'enseigner tout d'abord le diagnostic de l'art flamand. En effet, les monuments de la sculpture flamande, j'entends les grands monuments, sont devenus relativement assez rares en Belgique pour que certains voyageurs aient mis en doute l'existence de cet art sur le sol flamand, tandis que l'Europe est couverte de ces mêmes monuments flamands qu'on ne sait pas toujours reconnaître.

Les fabricants de manuels qui sont toujours prêts à écrire sur tout ce qu'ils n'ont pas étudié ont étrangement trompé l'opinion publique. « La sculpture, écrit l'un deux, a été peu cultivée dans les Flandres et fort médiocrement. C'est à Bruges que se trouvent non seulement les meilleures, mais les uniques preuves que l'art de la sculpture fut pratiqué en Belgique en même temps que l'art de peindre. » (Cette raréfaction des monuments ne peut être vraie que pour l'art de la branche spéciale de Claux Sluter). « La Flandre, écrivait Cicognara, ne s'est occupée de sculpture qu'au XVIe siècle, et ce sont des artistes italiens qui lui ont inspiré ce goût. » Les beaux travaux de M. Jean Rousseau mis à part, c'est peut-être en Belgique que l'histoire de la sculpture flamande est la plus inconnue. Nous vengerons plus tard l'art de la Flandre de cette injustice. Commençons par donner une forme tangible à notre pensée.

J'ai eu une cruelle déception l'année dernière Je me suis aperçu, aux examens de l'École du Louvre, que les notions nécessairement trop sommaires que j'avais l'honneur de présenter ici n'étaient guère augmentées, agrandies par les réflexions, les travaux personnels et les lectures de mes auditeurs. Cet insuccès ne me découragera pas. Je persiste à répéter que les cours ici se font pour l'utilité des élèves et non pour le plaisir et la vanité du professeur. Je me considère plutôt comme un répétiteur que comme un professeur. Je

dirige vos efforts vers la science et je n'ai pas à vous dicter de banales conclusions. Je continuerai donc cette année à vous fournir la sèche et fastidieuse énumération des principales sources d'information sur chaque sujet que nous aurons à traiter. Consultez, au moins par les photographies, toutes les collections riches en œuvres flamandes primitives. Les Musées de Londres, de Munich, de Berlin, de Bruxelles, de Bruges, d'Anvers, de Madrid, de Cologne, de Francfort-sur-le-Main, l'hôpital Saint-Jean à Bruges, quelques trop rares mais admirables panneaux du Musée du Louvre, notre Jean Van Eyck, nos Memling, le grand retable de l'hôpital de Beaune, l'œuvre entière des Van Eyck, — plusieurs chefs-d'œuvre sont photographiés et admirablement — l'œuvre de Rogier Van der Weyden ; les principales collections de dessins de l'Europe, notamment le cabinet des estampes de Dresde, le cabinet des estampes de Berlin, l'Albertine de Vienne (ouvrage publié avec fac-simile), les cartons du musée Stædel à Francfort ; les dessins flamands du musée du Louvre. J'en ai fait photographier quelques-uns pour vous. La collection de photographies formée par M. Jean Rousseau, directeur des beaux-arts de Belgique, au musée de la Plaine à Bruxelles ; le musée des moulages de Bruxelles, à la Plaine ; le musée des moulages au Palais des Académies, à Bruxelles ; les collections de photographies de l'Union centrale des Arts décoratifs et notamment les sculptures en bois que j'ai fait photographier à la dernière exposition rétrospective de Bruxelles, en 1888, aux frais de l'Union centrale. Allez les voir à la Place des Vosges, numéro 11. Le musée de l'Institut Saint-Paul, à Liège, et quelques collections du musée du Palais des évêques dans la même ville ; le musée archéologique de Namur, celui d'Ypres.

La Belgique est pleine de retables flamands en bois sculpté. A citer particulièrement les retables du musée de la Porte de Hal à Bruxelles et le retable anversois de la cathédrale de Tongres, les innombrables figurines de bois qui proviennent de ces retables et notamment des figurines avec marque d'atelier données par M. Stein au Louvre, et des figurines qui se trouvent à Bruxelles chez M. Fétis (conservateur de la bibliothèque et du musée), à Lille, chez M. Ozenfant, à Paris, chez M. Bonnat, et chez M. Corroyer. J'en possède plusieurs moi-même que j'ai exposées au musée de l'Union

centrale. Tous les trésors des églises de Belgique et de Hollande, ceux de Maestricht, de Tongres, de Tournay, les statuettes de bronze du musée d'Amsterdam (voir l'article de M. Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts* sur l'exposition rétrospective d'Amsterdam); — les sculptures à Bruxelles, à Sainte-Gudule, à Bruges, à Louvain, à Gand, etc.

Quand vous aurez vu et examiné toutes ces œuvres, quand vous aurez longuement médité sur elles, un caractère général se détachera, se dégagera de l'ensemble des manières particulières à chaque artiste flamand, et ce caractère c'est le style flamand. Vous sortirez de cette étude, comme j'en suis sorti moi-même, convaincu de l'existence d'un style profondément personnel et particulier à la Flandre, et vous serez capables de reconnaître une œuvre flamande de fort loin et quelle que soit l'attribution sous laquelle elle vous est présentée, quel que soit le pays dans lequel vous la trouverez.

Ces caractères graphiques de l'art flamand, je vais tâcher de les dégager devant vous en analysant quelques photographies, mais auparavant il me faut vous donner une définition du caractère moral de l'art flamand.

On pourrait vous présenter des considérations philosophiques sur les rapports du climat et du style des écoles d'art. Le Midi est par nature traditionnaliste, classique et dessinateur. C'est le Nord qui est révolutionnaire et coloriste. Mais je ne veux pas abuser de ces considérations générales, qui sont souvent beaucoup trop vagues.

L'art napolitain n'est peut-être devenu réaliste que par suite de ses origines vénitiennes et flamandes.

L'art espagnol n'est probablement devenu réaliste qu'à cause de son contact avec la Flandre. Cet art espagnol a exagéré et modifié les tendances originelles, mais, en somme, il est réaliste comme les flamands, moins leur limpidité et leurs finesses.

Voilà des choses à méditer et à livrer aux philosophes de l'art.

Il ne faut pas dire que l'art du Midi est grossier et matériel naturellement. Ce serait une grave erreur. Le Midi est le pays des traditions lentement modifiées. Voyez les Égyptiens, les Etrusques et les Byzantins.

Dans nos races blanches, c'est plutôt dans les régions du Midi que les idées de classicisme, de réserve, de tenue correcte et régu-

lière sont en valeur. L'école actuelle du Midi de la France est sage, académique. Le Midi est très académique. La forme passe souvent pour lui avant le fond. C'est le Nord qui est violent et révolutionnaire en art.

Le Midi est toujours resté fidèle au style antique. C'est ce qui explique le succès du style roman dans les provinces du Midi de la France.

Voici ce que dit M. le chanoine Dehaisne pour expliquer le caractère de l'art flamand. Dehaisnes, t. I, p. 3. « Le sol de cette région est presque partout plat : son aspect est monotone, son ciel souvent bas et sombre ; peu ou point de collines, rarement un large horizon, une lointaine perspective : rien n'y élève l'âme au-dessus de la réalité et n'y fait naître spontanément le goût pour le beau, pour l'idéal. »

Ibid., p. 4 : « Pour la plupart de nationalité germaine, les populations du Nord-Est de la Gaule tiennent de cette origine des tendances vers le naturalisme dans l'art ; d'un autre côté, l'élément celtique n'avait pas complètement disparu dans les parties de ces provinces désignées sous le nom de Wallonnes, et il y a maintenu un goût fin et un esprit satirique, qui se sont manifestés plus particulièrement dans la Flandre wallonne, l'Artois et le Hainaut, pays de langue française. Cette double origine a contribué, non moins que la vie de travail, l'habitude du négoce et l'aspect de la région, à donner aux habitants de la Gaule-Belgique, comme trait principal de leur physionomie artistique, une aptitude toute spéciale à reproduire la nature, à individualiser les types et à saisir le vrai, le ridicule et même le grotesque plutôt que le beau et l'idéal. »

« Le sol, le climat et l'aspect de cette région, le travail opiniâtre auquel ses habitants ont dû se livrer pour défricher et fertiliser ses bois et ses marais, l'origine celtique et germaine des populations qui s'y sont établies, ont donné à ces populations, comme fond de leur tempérament artistique, des tendances vers l'imitation de la nature, l'individualisation des types et le goût du réalisme et du grotesque. »

Après l'appréciation du savant archiviste voyons celle d'un historien et d'un artiste connu. Lire de Laborde (*Introduction*, p. xcv et suiv.) :

« Son principe dominant, sa règle fut l'imitation de la nature et l'abandon du style aussi bien dans ce qu'il présentait de faux et de conventionnel que dans ce qu'il avait de noble et de pur; notre école de sculpture, si grande dès le XIIe siècle, si célèbre au XIIIe, était trop fière pour se défendre ou composer; elle fut assez forte pour succomber tout entière.

« Il faut sortir de la cathédrale de Tournay et gagner le plein air pour entrer dans le mystère de l'art flamand et apprécier la valeur propre et la portée de l'influence de son école de peinture. L'art flamand, en effet, n'est qu'un portrait; jugez-le de deux manières et en lui-même et dans ses rapports avec son modèle. En lui-même il est merveilleux d'habileté et il est plus surprenant encore lorsqu'on l'étudie devant son modèle, au milieu de cette nature des Pays-Bas qui l'inspira et qu'il rendit avec un sentiment exquis.

« Les van Eyck ne reproduisirent que le type flamand; Memling n'a bien rendu que les horizons de sa terre natale, les van der Velde ne savaient pas peindre les mers, mais la mer du Nord; ils n'ont pas représenté les bords du Rhin dans cette infinie variété qui se déroule depuis Schaffausen, mais ils ont pris ce grand fleuve à sa sortie des montagnes de Bonn, et, le voyant couler paisiblement comme le Nil entre ses berges, ils l'ont peint calme, lent et monotone. Les maisons de briques des van der Heyden ne sont pas construites avec les briques de tous les pays, mais avec les briques cuites en Flandre, retenues par ce mortier blanc qui s'échappe des assises. Faut-il passer en revue toute cette grande armée militante de partisans de la nature? Le temps nous manque, allons en plein air. Quand vous sortez de votre auberge à Tournay, à Gand, à Haarlem, dans toutes ces vieilles villes flamandes et hollandaises, mais par-dessus tout à Bruges, il vous prend une sorte de vertige, vous êtes en face de la nature et vous croyez voir un tableau des van Eyck, une miniature de Hans Memling; chaque pas que l'on fait semble un feuillet de manuscrit que l'on tourne, car, à chaque nouveau point de vue, c'est le souvenir vivant de quelque chef-d'œuvre de la grande école du XVe siècle, et cette ressemblance est si frappante que, confondant l'art et la nature, vous ne saurez bientôt plus auquel des deux vous en devrez la reconnaissance.

« N'est-ce pas bien là le sujet mille fois répété dans les miniatures des manuscrits : une rue solitaire animée seulement d'un cavalier qui s'éloigne au pas, où par deux ménagères qui jasent sur le seuil de leur porte? Cette échappée de paysage, précise dans ses contours, brillante et harmonieuse dans ses couleurs, et qui semble vue à travers le prisme d'une chambre obscure, ne se retrouve-t-elle pas dans les miniatures par centaines ? N'est-ce pas là ce marché si bien rendu par les enlumineurs, avec son peuple de Flamands tranquillement affairés, froidement animés? L'examen du modèle peut seul faire juger de la fidélité du portrait, et elle est merveilleuse. Comme dans les miniatures, ces perspec-

tives paraissent courtes dans la nature, les maisons aux façades uniformes, et que distinguent seulement les couleurs variées dont elles sont bariolées, semblent des joujoux, tant elles sont petites ; les habitants isolés dans les rues larges, bordées par des constructions basses, ne détachent sous ce ciel gris aucune ombre, et ils y occupent une énorme place. Faut-il détailler davantage la nature pour prouver que l'art lui fut fidèle ? Il suffira d'étudier avec attention le type national, en observant les usages du pays dans les habitudes journalières ou dans les fêtes si fréquentes. De cette manière on apprécie l'art flamand, on comprend sa valeur, on parvient à expliquer, tâche difficile, le singulier phénomène de son apparition à la fin du XIVe siècle, au milieu du nivellement à peu près général de toutes les écoles. »

« Pourquoi les Pays-Bas eurent-ils à cette époque le privilège d'un art original ? C'est le climat, dira tel écrivain. Mais il est brumeux, et il ne diffère ni de celui de l'Angleterre ni de celui du Nord de la France. C'est le caractère national, dira tel autre. Mais l'Allemagne est aussi minutieuse, aussi patiente, aussi contemplative, et la Chine l'est davantage; qu'ont produit ces deux pays de comparable au point de vue de l'art? Sera-ce la constitution politique ou l'activité industrielle ? Mais les villes anséatiques ne différaient pas essentiellemet des Pays-Bas, leur industrie était autant développée au-dedans, aussi étendue au dehors. Est-ce enfin la race, la langue, faudrait-il absolument flaminger pour être artiste? A toutes ces questions, à ces hésitations, nous répondrons par le tableau de la cour des comtes de Flandre et des ducs de Bourgogne. Ce grand luxe, cette protection généreuse et souvent intelligente, cet élan donné dès le XIVe siècle et continué pendant tout le cours du XVe n'était-il pas bien fait pour développer la semence que Dieu jette un peu partout, que les circonstances seules font germer ? L'art se développa alors dans la seule direction qui pouvait produire une renaissance. Après l'imitation servile et fatigante des Byzantins, et en l'absence de tout monument de l'antiquité capable de maintenir ou de relever le sentiment du beau pris dans une puissante interprétation de la nature plutôt que dans sa patiente copie, les van Eyck inscrivirent sur leur drapeau : *Imitation de la nature*, et une fois qu'ils eurent acquis droit de conquête par leurs chefs-d'œuvre, ils l'implantèrent dans le pays et elle n'a pas cessé d'être son guide. Pourquoi s'en étonner ? Le principe était fécond parce qu'il était vrai ; il s'appuyait sur une longue pratique de la miniature, genre de peinture favorable à l'imitation minutieuse : il répondait d'ailleurs mieux que tout autre programme au caractère national, et il est de ceux que les individus peuvent contester, mais qu'un peuple transmet imperturbablement à travers les générations. »

« Aussi la renaissance du XVIe siècle eut beau faire, elle put tout au plus compromettre quelques grands talents ; la renaissance du XVe siècle lui résista le front levé, et, après une bourrasque d'habiles pastiches italiens, les artistes des Pays-Bas rentrèrent, au XVIIe siècle, dans la voie ouverte par les van Eyck. »

« De nos jours, les tendances ont été de diverse nature, les résultats seront les mêmes; un moment David, à la fin du XVIIIe siècle et Paul Delaroche, au moment où j'écris, ont exercé une certaine influence sur des talents distingués; mais on se tromperait si l'on croyait que cette influence a pénétré profondément. Le goût national n'en a pas été atteint, les Pays-Bas sont restés fidèles à leurs dieux, qu'on a osé appeler des magots; seulement, par une aberration qu'explique l'impuissance de notre époque, le programme n'est plus l'imitation de la nature, mais l'imitation de l'imitation. Il n'y a plus de Hollandais, plus de Hollandaises, plus de Flamands, plus de Flamandes pour servir de modèles, plus d'intérieurs dans les maisons, plus d'horizons dans le paysage, plus de moutons, de fleurs et de légumes dans les champs ; on néglige la nature, on la méconnait pour copier les van Eyck, les Ostade, les De Hooghe et les van Huysum. »

Il y a en outre des causes économiques et sociales à la naissance et au développement de l'art flamand, ainsi qu'à l'expression personnelle de son caractère. Je vous en ai indiqué quelques-unes l'année dernière, par exemple, la substitution d'une aristocratie d'argent à une aristocratie féodale et, par juxtaposition, d'une noblesse de parvenus à une noblesse de naissance. Aux causes déjà énumérées, il faut ajouter la sentimentalité de la nation, amie des choses voyantes, bruyantes, des fêtes, des kermesses, des joyeusetés, mais aussi des tendresses infinies, des raffinements de sensibilité.

Il y avait certainement des trésors de tendresse dans l'âme d'un Memling et d'un Quentin Matsys. L'école flamande tout entière avait le cœur si ouvert au sentiment et aux émotions qu'elle était prédestinée dans le monde à s'éprendre avant tout de la nature, à vouloir peindre son âme et faire parler le muet univers. Elle était la mère prédestinée du paysage et du portrait.

TROISIÈME LEÇON

(*9 Janvier 1889*)

JEAN VAN EYCK, PEINTRE DE STATUES

MESSIEURS,

Vous n'avez pas oublié, je l'espère, la tâche que nous nous sommes mis à entreprendre dans notre dernier entretien. Vous savez qu'avant de vous montrer le règne, la triomphante influence de l'art flamand sur l'Europe, je vous ai promis de donner d'abord au mot de *style flamand* un sens visible, tangible, pittoresque et plastique. Il est nécessaire que je fasse naître dans votre pensée l'idée et l'image que ce mot sera destiné à évoquer chaque fois que je le prononcerai. Il faut, vous ai-je dit, que je vous donne tout d'abord la sensation de l'art flamand, du style flamand. Vous savez quelle est ma méthode. Je cherche d'abord à enflammer vos esprits à la rhétorique, à la littérature de chacun des arts que nous étudions, avant de vous en présenter froidement la constitution grammaticale. On arrive, par ce moyen, à chanter un air avant d'être en état de le noter, car, pour chanter juste, il n'est pas nécessaire de savoir écrire et les dons naturels suffisent.

Je vous ai exposé dans notre dernière réunion quelques-uns des caractères moraux de l'art flamand. J'espère que vous avez médité sur les belles pages du marquis de Laborde. Aujourd'hui, nous devons examiner quelques-uns des caractères matériels du même art flamand que nous allons analyser dans une série de monuments relevant bien indiscutablement de la nationalité flamande. Je répète

ce que je vous ai dit : Il faut que votre œil note exactement, comme votre oreille devant une audition musicale, le jeu et l'harmonie des lignes. Cette harmonie spéciale une fois saisie et gravée dans votre mémoire vous permettra de découvrir la dose de style flamand que pourra contenir une œuvre d'art quelconque. Il faut que vous en arriviez à reconnaître par l'œil le style flamand comme on reconnaît par l'oreille une note de la gamme et comme on perçoit le ton dans lequel un morceau de musique est exécuté.

Je dirai plus tard quelques mots sur le milieu d'où sortirent les Van Eyck et l'art du bassin de la Meuse et du duché de Limbourg. Je montrerai comment les frères Van Eyck sont annoncés par les peintres connus au XIVe siècle sous divers noms et notamment par Paul de Limbourg et par son frère, qui travaillaient à Paris et dans les châteaux français des princes du sang royal. Je montrerai aussi comment les frères Van Eyck sont annoncés par les sculpteurs flamands qui sont venus fonder chez nous l'école bourguignonne. Mais, aujourd'hui, je veux seulement vous montrer la nature du travail de l'école flamande prise en bloc et vous présenter simplement des faits sans chercher à les expliquer par l'enchaînement chronologique, ni à les coordonner dans un rigoureux exposé historique. Je veux, au contraire, vous présenter pêle-mêle un tas de monuments produits par l'école flamande pendant un siècle, je veux heurter vos yeux à ces monuments. Le caractère commun du style flamand se dégagera mieux de ce chaos apparent et servira à lui seul de fil conducteur. Je vais vous jeter à l'eau en pleine mer. C'est le vrai moyen d'apprendre à nager.

A tout seigneur tout honneur ! Nous commencerons donc par examiner quelques œuvres des frères Van Eyck ou plutôt de celui des deux frères dont la personnalité est la mieux connue, de Jean Van Eyck. Et tout d'abord, Messieurs, je commence par constater devant vous que Jean Van Eyck m'appartient, c'est-à-dire que j'ai, au premier chef, le droit et le devoir de m'occuper de lui dans une histoire de la sculpture flamande. Vous entendez bien, je dis dans une histoire de la sculpture flamande. Ce faisant, je n'empiète en rien sur le domaine de mon honorable collègue chargé de l'histoire de la peinture. Jean Van Eyck est un peintre de *statues*. Il est impossible de parler de la sculpture flamande sans parler de Van Eyck ; non

seulement parce que son style a influencé d'une manière générale toute l'école des Pays-Bas et par suite du monde entier, mais encore parce qu'il a fourni certainement des modèles de statues, qu'il a représenté des statues sur ses tableaux en copiant de grands modèles et enfin parce qu'il a été appelé à décorer par son pinceau les statues sculptées par quelques-uns de ses contemporains.

Ici, Messieurs, laissez-moi vous rappeler ce que je vous ai dit tant de fois. La statuaire du moyen âge et de la Renaissance a toujours été peinte. Ce dogme absolu que depuis trois ans je proclame ici et que j'ai rapidement résumé dans un mémoire récemment publié a eu des adversaires aussi convaincus que courtois parmi les érudits les plus autorisés sur la matière. Démontré par moi il y a six ans devant la Société des antiquaires, en 1882 et 1883, il a été combattu en tant que loi impérieuse de la statuaire par l'honorable M. de Lasteyrie et par l'honorable M. Müntz, qui tous deux, alors, ont cru devoir formuler des réserves au nom du bon goût, des doctrines actuellement existantes et des grands principes prétendus académiques. Vous trouverez l'écho de ces réserves dans la thèse latine de M. de Curzon, — réserves, d'ailleurs, dont la Sorbonne a su faire justice. Car l'Université, la jeune Université, est parfaitement clairvoyante en ces matières. Mais, vous le savez, l'erreur a la vie dure. On supposait à tort que la vieille opinion avait encore des partisans dans une illustre compagnie et la routine ne voulait pas abjurer, car il y a de très bons esprits, des jurisconsultes par exemple pour qui la vérité scientifique ne vaut que par le nombre des suffrages qu'elle a pu recruter en sa faveur. *Testis unus, testis nullus.* Je fus donc encore contredit quand je revins à la charge pour la troisième fois, l'année dernière, en 1888. On voulait bien reconnaître alors qu'un très grand nombre de statues étaient peintes ; mais on déclarait que cette peinture n'était pas un art ; on m'opposait que ce n'était qu'une grossière enluminure abandonnée à des artistes subalternes et subie seulement, comme une nécessité de l'harmonie architectonique, par les sculpteurs dignes de ce nom. C'était l'opinion qu'on trouvait dans les livres. MM. Crowe et Cavalcaselle ont traité de *barbouilleur de statues* le peintre en titre de la cour de Bourgogne, Jean Malouel (ou Melluel), parce qu'ils ne le connaissaient que par des mentions de paiement de peinture apposée sur des statues.

Eh bien, Messieurs, voulez-vous savoir comment j'ai obtenu la conversion, aujourd'hui certaine, de l'un de mes plus éminents contradicteurs qui, du reste, est en même temps un de mes meilleurs amis ? C'est en lui prouvant que très souvent les plus grands maîtres de la peinture étaient appelés à colorier des statues et que c'était ici le cas de Jean Van Eyck, et j'aurais pu ajouter de Roger Van der Weyden, comme vous allez le voir.

Je suis en état de prouver que la peinture des statues était si bien regardée au xve siècle comme essentielle à la perfection de l'œuvre qu'on se préoccupait d'en confier l'exécution aux peintres les plus renommés de l'époque. Jean Van Eyck peignit six statues de la façade extérieure de l'Hôtel de Ville de Bruges. En exécutant ce travail avec soin et amour, le plus grand artiste de l'école flamande eut non seulement conscience d'avoir mérité d'être plus rémunéré que ses compagnons, mais encore il estima qu'il ne manquait pas au respect de son art, ni aux lois de l'esthétique raffinée de son temps, et je renvoyais mes lecteurs à un livre de M. James Weale : *Bruges et ses environs*. Voici ce que dit M. James Weale : « On plaça en 1433, à l'Hôtel de Ville de Bruges, entre la porte occidentale et la fenêtre à balcon, une niche à baldaquin avec une statue de l'archange Gabriel. Cette statue, la niche et la console furent sculptées par Maître Nicolas Uten Zwane de Bruxelles, et peintes, ainsi que la porte et la statue de la Vierge placée de l'autre côté, par Guillaume Van Beringhen. Des autres statues de la façade, deux furent sculptées par Nicolas de Cats, six par Jean Oosebrugghe et huit par Jacques Van Oort, Gérard Metter Tee et Jacques Van Cutseghem. De ces dernières six furent peintes et dorées par Jean Van Eyck, une par Guillaume Van Tongeren et une par Jean Van den Driesche ; la polychromie fut payée à raison de cinq livres de gros par statue, mais Van Eyck reçut en plus une gratification de trois livres douze escalins de gros. »

« Jean Van Evere, dit Pinchart (*Archives des Arts, Sciences et Lettres*, t. I, p. 114 et 115), sculpteur de la première moitié du xve siècle établi à Bruxelles, est l'auteur d'un retable en pierre blanche, à volets, qui ornait l'église des Recollets de cette ville. » Cet ouvrage est détruit. « Ce devait être une pièce remarquable, ajoute Pinchart, car on dépensa une somme de quarante ridders

pour le faire peindre, selon l'usage du temps, des plus riches couleurs par un autre artiste bruxellois, par le célèbre Rogier Van der Weyden. Tout le retable coûta cent quinze livres douze sous de quarante gros la livre, qui furent payés par ordonnance du duc de Bourgogne, en date du 19 janvier 1440 (n. st.). »Vous verrez que Rogier Van der Weyden était un peintre acharné de statues. De très nombreux exemples passeront sous vos yeux.

Je vous parlerai bientôt du fameux retable des ducs de Bourgogne qui fut sculpté par Jacques de la Baerse et peint par Jean Malouel. Il existe encore et se voit à Dijon : il était peint et a été repeint.

Très important ce texte cité par Pinchart à propos de Rogier Van der Weyden : c'est la clef d'une partie de l'histoire de l'art en Flandre. J'ai des masses de choses à vous dire à propos de la sculpture et de la peinture flamande. La sculpture, la sculpture en bois surtout domine, vous le verrez, dans l'art flamand, y compris la peinture... L'art flamand du xve siècle est mort pour avoir été trop sculpteur en bois, trop artiste industriel... Faites-moi penser, à propos de Rogier Van der Weyden, à revenir sur cette question. C'est le petit art qui mène le grand ; c'est l'art industriel souvent qui conduit le grand art, parce que l'art industriel fait partie de la vie du peuple et préside à l'éducation de l'enfant.

Donc, influence des tailleurs de bois sur les peintres de la Flandre ; influence des plaquettes sur les sculptures et les peintures de la fin du xve siècle italien. L'étude des petits arts est très importante.

Revenons à la sculpture et à la peinture, à la polychromie. Admettez-vous que l'esthétique d'un Jean Van Eyck, d'un Rogier Van der Weyden était raffinée et qu'elle mérite d'être prise en considération ? Voilà cependant ce qu'imprimait, en 1888, un excellent archiviste-paléographe. Il déclare, à propos de l'art du xiiie siècle, que la peinture de la statuaire ne peut convenir qu'aux époques inintelligentes et barbares. C'est en latin qu'il professe ces doctrines : « *ineptæ tantummodo et inexercitatæ ætati convenit.* » Eh bien ! lisez un article très remarquable, je dirai même adorable, reproduit dans le dernier numéro de la *Chronique des Arts* du 9 janvier 1889 sur la question de la polychromie dans l'antiquité. M. Pottier, qui me pardonnera de trahir son incognito, a démontré que non seulement toute la sculpture grecque archaïque des viie, vi^e et ve siècles

avant J.-C. était peinte, mais que les figures de la *Vénus de Milo* et de la *Victoire de Samothrace* ont pu recevoir des couleurs. M. Homolle est absolument dans les mêmes idées. Quel bon tour l'école d'Athènes est en train de jouer aux érudits de cabinet, aux archéologues d'atelier et aux fabricants de manuels scolaires, habitués à servir au public un habile mélange des erreurs consacrées par les encyclopédies ! Que vont devenir les chantres convaincus de la pure virginité du marbre grec, les champions du Paros immaculé et transparent ? De quelles mains savantes et délicates leur vient un pareil coup ! Et dire que de pauvres gens n'osaient pas accepter ma timide doctrine, si restreinte qu'elle fût à l'époque du moyen âge, et la trouvaient dangereuse parce qu'ils la croyaient en contradiction avec les modèles de la haute antiquité grecque ! Dire que des médiévistes, des médiévistes en personne, condamnaient la polychromie du moyen âge au nom de l'art grec, au nom de cet art grec, qui précisément coloriait des statues ! ils se donnaient ainsi des airs de profonds penseurs et d'hommes de goût. La couleur en sculpture, fi donc ! Du reste, attendez un peu. Du côté de l'antiquité comme du côté du moyen âge, dès qu'on a cherché la vérité avec sincérité et indépendance, on est arrivé aux mêmes conclusions. La coloration de la statuaire est une loi de l'art plastique. Aujourd'hui, lisez les livres de vulgarisation. La volte-face est déjà opérée.

J'avais donc raison d'être convaincu que je ne manquais pas de respect à l'Université quand, même avant qu'elle n'eût parlé, j'osais maintenir ma doctrine. J'estime que de même encore je ne manque pas de respect à l'Université ; j'estime que je continue d'être déférent envers elle, quand je réclame une revision immédiate des théories actuellement professées sur les origines de la Renaissance. J'estime qu'en combattant un préjugé scolaire et le dogme erroné de l'initiation de l'art moderne par l'art antique, je ne me montre pas un ennemi inintelligent des lettres et des arts de l'antiquité, dont je suis au contraire un enthousiaste et sincère admirateur. J'estime enfin que c'est respecter l'Université que de ne pas vouloir la séparer de la science, que d'avoir foi en sa justice en ne taisant rien de ce que je crois être la vérité et en attendant sans trembler son verdict. Je suis obligé de combattre quelquefois des contradicteurs qui pensent se dérober à toute atteinte, en arborant

le drapeau de certaines théories qu'ils veulent faire passer pour universitaires, en se plaçant ainsi, aux yeux du vulgaire, au-dessus de la discussion.

Vous ne vous méprendrez pas sur mes intentions. Molière n'a attaqué ni la religion ni la science quand il s'en est pris aux faux dévots et aux faux savants. D'ailleurs, cet enseignement libre que je demande de continuer, de pratiquer devant vous ; cette indépendance d'esprit dans le domaine scientifique, c'est à l'Université que je la dois. Je l'ai reçue comme un inestimable présent de mes maîtres à l'École pratique des hautes études. Ce n'est pas contre l'Université que je la dirige, mais je peux même dire : c'est au nom de l'Université que je l'appliquerai à l'histoire de l'art...

La fin de la leçon fut consacrée à l'examen et au commentaire improvisé de photographies de l'œuvre de van Eyck.

QUATRIÈME LEÇON

(16 Janvier 1889)

DÉVELOPPEMENT ET EXPANSION DE L'ART FLAMAND

Messieurs,

Il y a deux principales manières de concevoir l'enseignement de l'histoire de l'art. La première consiste à respecter les traditions des doctrines antérieures, à suivre et à reproduire leurs procédés, à leur emprunter leur cadre, quelque étroit qu'il ait été, à mutiler les faits pour les faire tenir dans ledit cadre, devenu un véritable lit de Procuste, à conserver les divisions et subdivisions politiques et nationales de la tragédie historique, quelque surannées qu'elles soient, à se montrer partout et toujours esclave des sacro-saintes unités de temps et de lieu. Dans ce système, il semble que des murailles semblables aux murailles de la Chine séparent chacun des arts contemporains de l'Europe civilisée, pendant les diverses époques de l'histoire de l'art. On fait ainsi, passez-moi le mot, de l'histoire cellulaire. La cellule est une mauvaise prison pour l'esprit humain.

Au contraire, la seconde méthode consiste, a sa base dans l'examen scrupuleux et général des faits universels de l'histoire d'une époque ; elle consiste dans une analyse renouvelée, personnelle, intégrale de tous les événements, appréciés avec la plus complète indépendance, sans tenir au début le moindre compte des commentaires traditionnels qui ne sont pas appuyés par des monuments

ou des documents. Tant mieux ! si plus tard vous pouvez constater que les livres ont déjà pensé comme vous : tant pis ! s'ils sont discordants. Cette méthode consiste encore dans l'abandon des divisions et subdivisions consacrées par la vieille pédagogie, auxquelles elle substitue des classements rigoureusement scientifiques, justifiés par des analogies d'essence, classements aussi certains, aussi précis, aussi inévitables que ceux de la géologie, et qui ne respectent ni les frontières naturelles et physiques, ni les frontières ethnographiques des peuples.

Entre ces deux méthodes, vous savez celle que j'ai choisie.

Grâce à cette méthode, si on regarde les choses d'un peu haut, on aperçoit bien vite que l'histoire de l'art en Europe ne saurait être étudiée individuellement et isolément, d'une manière intelligente et fructueuse, sur tel ou tel point restreint et circonscrit de son territoire. J'espère que ce sera la justification de mon pauvre petit enseignement que d'avoir proclamé bien haut le caractère international de l'histoire de l'art, et d'avoir montré tout ce que la comparaison de notre art national avec les arts étrangers contemporains pouvait nous apprendre sur l'art français et à l'honneur de l'art français et, pour le XIVe et le XVe siècle, je dirai à l'honneur de l'art franco-flamand.

Élargissons la question ! L'histoire de l'art à toutes les époques est une mer agitée dans laquelle, ainsi que dans l'Atlantique, on voit se dessiner plusieurs grands courants principaux, courants irrésistibles et bienfaisants, qui vont baigner successivement de nombreux rivages et leur porter avec indifférence les mêmes effluves, les mêmes haleines attiédies, sans avoir conscience des nationalités diverses auxquelles ces rivages sont soumis. Ce n'est pas une image de rhétorique que je fais en ce moment. C'est l'explication et la peinture exacte d'un fait matériel.

L'art dans le monde a toujours procédé par courants, dont le point de départ, ainsi que dans les phénomènes physiques, est quelquefois difficile à déterminer, mais courants dont l'existence, le mouvement et la marche progressive sont absolument indiscutables et faciles à mesurer. On pourrait en dresser une carte ou des cartes successives par époques, comme on fait une carte des courants de la mer... Mon cours actuel est la carte de l'un de ces courants d'art.

Je ne peux pas vous rappeler tous les courants historiques de l'art qui ont existé. J'en citerai quelques-uns seulement à titre d'exemples. Dans l'antiquité, il y a eu incontestablement le courant phénicien, qui a couvert le bassin de la Méditerranée de ses monuments et qui a semé partout les germes de la civilisation asiatico-grecque. Il y a eu ensuite le courant grec et le courant gréco-romain qui ont submergé complètement l'ancien monde, c'est-à-dire l'Europe, l'Asie et le Nord de l'Afrique. Au XIIIe siècle, il y a eu le courant gothique, le courant français par excellence, qui a conquis l'Europe entière. C'est un fait démontré et accepté par tout le monde. La Bohême, la Hongrie, la Terre-Sainte possèdent des monuments dont l'origine française (conception ou exécution même) n'est pas douteuse. Tous les arts gothiques de l'Europe sont nés de l'art gothique français ou ont été influencés ou fortifiés ou confirmés ou personnifiés, ou résumés par lui.

Il y a enfin un certain courant bien fort, bien indiscutable quoiqu'on n'ait pas voulu encore le reconnaître, un courant auquel l'Europe doit en grande partie son art moderne, ce courant est celui dont je vous retrace l'histoire, c'est le courant de l'art flamand ou franco-flamand. Il faudra pourtant qu'on finisse par compter avec lui, bien qu'il y ait des gens qui nient *a priori* l'existence de l'art bourguignon, de tout art français avant la greffe italienne.

Qu'ils prennent garde, les historiens partisans de la méthode cellulaire que j'ai définie tout à l'heure ; les historiens qui n'ont voulu étudier les origines de la Renaissance que dans les sources purement italiennes et qui estiment que, conformément au vieux dogme littéraire et universitaire, tout doit nécessairement découler de l'Italie ! Ils ont été obligés déjà de faire de grandes concessions. Ces concessions qu'ils ont faites à leur corps défendant ne sont pas suffisantes. C'est leur cadre étroit qu'il faut briser ! C'est leur vieux programme classique qu'il faudra déchirer ! Dans dix ans d'ici on ne pourra plus commencer une histoire de la Renaissance par l'Italie, parce que la période italienne n'est qu'une phase du mouvement général et parce qu'il n'y a pas dualité et succession, mais simultanéité et homogénéité dans les principes des diverses Renaissances, de celle du Nord comme de celles du Midi.

Je vous répéterai, Messieurs, que j'ai la prétention de ne pas

reproduire seulement devant vous, dans une chaire d'enseignement supérieur, les résultats de la science d'hier, mais encore de vous initier aux résultats de la science de demain. Ne vous effarouchez donc pas de ces conclusions si elles vous paraissent trop nouvelles et trop radicales.

Ce n'est pas de ma faute si nous avons tous été endormis et bercés si longtemps par des contes de nourrices et par les pieux mensonges intéressés d'un certain nombre de chevaliers errants du classicisme.

Il y a déjà longtemps qu'elle serait formulée cette science de demain, si le marquis de Laborde avait eu le loisir de terminer ses magnifiques travaux sur l'art flamand. Le déplacement d'abord, et ensuite la mort de cet admirable historien, de ce clairvoyant érudit, ont fait tomber malheureusement en des mains moins habiles la défense et la démonstration de la vérité. Mais ce n'est pas en vain que les trois volumes des *Ducs de Bourgogne* ont vu le jour. Nous nous efforcerons de lire avec vous entre les lignes, de compléter par des observations nouvelles les conclusions premières posées par le vrai fondateur de l'histoire de l'art du xve siècle dans notre pays, et, enfin, de rendre à l'art franco-flamand la place à laquelle cet art a droit dans le monde... Nous faisons donc en ce moment l'histoire du courant flamand.

Je vous prie, Messieurs, de vouloir bien méditer par devers vous sur cette théorie des courants généraux qui sillonnent l'histoire de l'art. Je crois qu'elle peut être féconde et utile, comme fécondes et utiles ont été les théories émises sur les phénomènes de physique et de chimie par les créateurs des sciences naturelles.

Cette théorie du courant flamand pendant le xive et le xve siècle, il y a quarante ans qu'elle fut découverte par le marquis de Laborde, qui ne la formula pas nettement, mais qui la fit très suffisamment entrevoir dans sa magistrale introduction aux *Ducs de Bourgogne*, dont le premier volume parut en 1849. Pour qui sait lire et comprendre, dès cette époque, Léon de Laborde est parvenu à nous montrer la grande marée montante, la vague gigantesque qui, partie de la Flandre, est arrivée de proche en proche à submerger les trois quarts de l'Europe. Cette vague puissante, cette énergique poussée en avant renouvela d'une façon générale et collective la physionomie de

l'art du moyen âge. Elle donna d'abord à l'art nouveau, presque partout, l'apparence du style flamand, ou d'un style dont l'art flamand était le prototype ; et la période classique de la Renaissance, la période italienne ne fut que le remous, que le reflux de cette marée. Ce dernier reflux, ce grand courant italien, soyez tranquille, je n'ai pas l'intention de le méconnaître. Je vous en ferai l'histoire quand l'heure en sera venue ; le courant est remonté transformé vers sa source. Mais il importe de savoir d'où il était originairement parti.

Dire qu'il y a quarante ans que le marquis de Laborde a vu clair et que depuis quarante ans on continue à vouloir considérer la Renaissance comme le produit exclusif de la civilisation italienne! C'est navrant !

Depuis quarante ans, les livres sur la Renaissance se sont multipliés. Ils ont tous conclu en faveur de la rénovation par le contact unique de l'antiquité. Leurs auteurs ont passé à côté des trois volumes des *Ducs de Bourgogne* sans y rien comprendre et sans voir qu'ils contenaient la clé du problème de la Renaissance.

Il faut lire les plaisanteries de certains paléographes qui se sont appliqués à relever les fautes de lecture qui se sont glissées dans les documents. Bon nombre d'archivistes ont pensé avec candeur que c'était là simplement un recueil de documents incomplets, qu'il fallait le republier avec une meilleure ponctuation, des corrections d'épreuves plus sévères. O innocence de la paléographie !

Mais, bonnes gens, candides ramasseurs de bouts de textes, rédacteurs acharnés de fiches multicolores, vous n'avez donc pas compris que, si le marquis de Laborde procédait d'abord dans ses recherches par les mêmes moyens que vous, c'était pour se donner le droit de penser ensuite non pas comme vous, mais comme Bossuet, comme Montesquieu, comme Niebuhr et comme Michelet. Bossuet, Montesquieu, Michelet, voilà des auteurs qui ont compris ce que c'était que les courants historiques et qui, sans être des paléographes irréprochables, ont illuminé l'histoire et l'ont ressuscitée. Ceux-là n'ont pas fait de l'histoire cellulaire.

A la manière de Bossuet, imitant inconsciemment le *Discours sur l'histoire universelle*, le marquis de Laborde a parfaitement reconnu les courants qui portaient partout et imposaient à tous les

peuples certains principes d'art au XIVe et au XVe siècle. Il a parfaitement entrevu et dessiné, sinon démontré, la subordination complète des arts de l'Europe à l'art flamand quand il a dit : « En faisant partir ce travail de 1384, en le continuant jusqu'en 1482, c'est un siècle entier, cadre suffisamment large pour y faire entrer le tableau de cet épanouissement général des lettres, des arts et de l'industrie au XVe siècle dans les Pays-Bas et de leur influence sur la France et sur l'Europe. » « Les arts, dit-il plus loin, furent, en Espagne et en Portugal, pendant le XVe et tout le XVIe siècle, sous la domination exclusive des artistes flamands. »

Enfin la diffusion de l'art flamand par la propagande des exportations est très bien expliquée par Léon de Laborde (Introduction, t. I, p. CXI), à propos d'un tableau de Memling, surtout quand il s'exprime ainsi :

« Les relations des ducs de Bourgogne avec l'Europe entière et l'Orient n'étaient pas seulement le résultat d'une grande puissance et d'une inépuisable générosité, c'était aussi le but d'un gouvernement qui devait favoriser, par tous les moyens, l'exportation des produits variés de la maîtresse industrie du monde. Ces relations devinrent le fil conducteur, le courant électrique de l'influence exercée sur tous les points par l'art flamand. » Elle était très juste, déjà, cette comparaison de Léon de Laborde. Très juste même il y a quarante ans, à une époque où l'électricité n'avait pas encore livré toutes ses propriétés merveilleuses. La comparaison est encore juste aujourd'hui. La Flandre a communiqué au monde une sorte de commotion galvanique, dont j'ai déjà commencé et dont je continuerai à vous révéler les symptômes.

Dans notre précédent entretien, j'ai cherché à vous donner la sensation, la perception oculaire du style flamand, en vous montrant un grand nombre de monuments de nationalité et d'origine bien indiscutablement flamandes. Ce sentiment vous est nécessaire pour que vous puissiez suivre aux quatre coins de l'Europe la propagation et la dispersion du courant de cet art.

Examinons maintenant rapidement le rayonnement extérieur de l'art flamand. Pour la France — sur laquelle j'aurai à revenir avec vous pendant le cours de cette année — je me contenterai aujourd'hui d'affirmer, puisque les preuves suivront, que notre pays au

xve siècle a été tout entier tyranniquement soumis au joug de l'art de ses provinces du Nord et de l'Est, c'est-à-dire à l'art franco-flamand ou bourguignon. Vous verrez combien cette vérité est évidente. J'ai le droit de dire en parlant de cet art du Nord et de l'Est, l'art franco-flamand ou l'art de la cour de Bourgogne, puisque les contemporains des Van Eyck et de Rogier van der Weyden traitaient tout simplement ces artistes de Français. Nous pouvons bien faire comme eux.

Jean Van Eyck est traité de français (gallicus) par les Italiens, par ces Italiens qui déclaraient au milieu du xve siècle, en face de leur école nationale alors merveilleuse, que ledit Jean Van Eyck était universellement reconnu comme le prince des peintres de son temps. D'ailleurs on ne peut guère séparer l'école française proprement dite de l'école flamande avant la fin du xve siècle.

Je vous ai dit, dans notre dernier entretien, que l'Espagne avait été entièrement subjuguée par l'art flamand. Il me reste à vous prouver ce fait, et la tâche me sera facile grâce à une bonne pensée qu'a eue M. le Directeur de l'école du Louvre qui, comblant une grave lacune de mon éducation, m'a mis cette année sur la route de l'Espagne. C'est un grand service qu'il m'a rendu. Vous comprendrez bientôt combien ce voyage était opportun. J'aurais été obligé de vous parler de seconde main du rayonnement de l'art flamand en Espagne, tandis que je viens de pouvoir constater *de visu* la justesse de mes théories. Il est aisé d'ailleurs de s'expliquer l'invasion immédiate de l'Espagne par l'art flamand à la fin du xive siècle. L'Espagne, à peine sortie de ses luttes héroïques contre les Arabes, n'avait pas d'art national. Elle avait continué d'abord de pratiquer les arts orientaux en leur imprimant simplement une légère décadence. Mais, quand elle voulut répudier tout commerce avec les vaincus, quand elle voulut parler couramment en art un dialecte complètement chrétien, elle devint fatalement et forcément la cliente de l'art le plus vivace et le plus vigoureux de l'Europe chrétienne, c'est-à-dire la cliente de cet art flamand qui s'était déjà acclimaté dans la France, sa voisine. Depuis la fin du xive siècle jusqu'au commencement du xvie, l'Espagne n'eut pas d'art national distinct, à proprement parler, et fut la proie, la proie exclusive et résignée, de l'art flamand.

Je vais justifier ces affirmations simplement à l'aide de citations relevées en courant sur mon carnet de voyage, sans ordre chronologique, car ce n'est pas une histoire de l'art flamand acclimaté en Espagne que j'entreprends. Je veux seulement fournir la preuve de l'invasion de l'art flamand. Pendant que je parlerai vous regarderez les photographies.

xve siècle. — Burgos. — Dans l'église Saint-Nicolas : *Arcosolium* ou enfeux, niches, ouvertures en retraite au-dessus de trois tombeaux; sculptures flamandes en pierre, type Rogier Van der Weyden. — Dans la même église, peinture flamande. Au-dessus de l'autel principal, grand retable de pierre de style flamand.

Cathédrale, chapelle Sainte-Anne. — Tombeau du cardinal Fuente Pelajo, de style burgondo-flamand, daté par l'épitaphe de 1492. Quelques plis cassés tout flamands. Tombeau, par terre, de Luis Aengna, évêque fondateur de la chapelle, mort en 1495. Base italienne, période classique; sculpture bourguignonne, comme celle d'Avignon et de Marseille.

Chapelle Sainte-Anne. — Grand et très beau retable en bois peint. École purement flamande, fin du xve siècle, représentant l'arbre de Jessé.

Cathédrale, cloître. — Petite *Annonciation* près d'une porte, jolie petite sculpture flamande du xve siècle. Plis cassés, orfrois très developpés.

Musée. — Tombeau de Juan de Padilla, style de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie siècle. Tête admirable, à expression italienne. Plis cassés de style flamand. Le tombeau de Padilla est photographié.

Déposition de croix. — Bas-relief du monument ressemblant à la première Renaissance française en communication avec le style classique italien. Toute l'ornementation est gothique.

Chartreuse de Miraflores. — Grand retable en bois peint et doré au maître-autel, de style absolument flamand, absolument et exclusivement flamand. C'est un type. Il faut avoir la photographie de ce grand retable peint comme type de la sculpture flamande du xve siècle.

Dans la sacristie se trouve un beau tableau flamand de grandes

dimensions. Il ne faut pas s'étonner de rencontrer des tableaux flamands à la chartreuse de Miraflores. Écoutez ce que disait le marquis de Laborde, en 1849 (Introduction *des Ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXXXII) : « Près de trente années s'étaient écoulées depuis que Jean Van Eyck avait quitté le Portugal, lorsque le roi d'Espagne offrit au couvent de Miraflores un tableau de Rogier Van der Weyden, le meilleur de ses élèves ; plus tard un peintre de cette école, un Jean de Flandres, fut appelé à Burgos pour orner de son pinceau cette même chartreuse de Miraflores.

« De ce moment, ajoute le marquis de Laborde, l'influence flamande est tellement prononcée, tellement exclusive dans toute la péninsule, elle se continue pendant toute la première moitié du XVIe siècle avec une telle persistance, qu'il faut admettre une émigration incessante des œuvres et des artistes des Pays-Bas dans l'Espagne et dans le Portugal, émigration favorisée par les relations politiques de ces pays, influence soutenue par une certaine parenté de goût et des tendances analogues. »

« Je vais donner ici, ajoute ailleurs le marquis de Laborde, un extrait du *Voyage en Espagne* de Don Antonio Ponz. Il recherche les architectes, les sculpteurs et les peintres de l'église et du couvent de Miraflores ; et on serait tenté de croire qu'il décrit quelque édifice de ce genre, construit par la piété, à la porte d'Aix-la-Chapelle ou de Mayence, tant les noms sont allemands et flamands, tant ils sont peu espagnols. » Suit l'extrait ; lisez-le dans les *Ducs de Bourgogne*.

Burgos. — *Cathédrale*. — Dans la chapelle du Connétable, appartenant au duc de Frias, les figures de saints ou de patriarches placées tout autour du sanctuaire sous des dais sont d'excellents types de sculpture flamande, tels qu'on en voit dans les peintures en grisaille de Rogier Van der Weyden. Ces statues de la chapelle du Connétable ne paraissent pas avoir été jamais peintes. La blancheur de la sculpture a pu exister ; mais toujours à l'état d'exception. Ici, à Burgos, comme partout ailleurs, la statue est toujours peinte extérieurement et intérieurement. Tout le cloître est peint dans les parties sculptées ; les sculptures de la porte du Nord sont peintes ; à la cathédrale, la sculpture autour du chœur était peinte ; elle porte encore des traces de peinture.

Les figures qui sont placées sur les pieds droits de la chapelle du Connétable sont de goût flamand-bourguignon et le saint Marc du pilier de gauche rappelle les sculptures d'Albi. Les découpures de la voûte, qui sont peintes seulement en Italie, sont ici exécutées effectivement en nervures de pierre. Les sculptures du tour du chœur de la cathédrale ressemblent aux sculptures de la Renaissance française du commencement du XVIe siècle; les plis sont encore bourguignons et semblent aussi annoncer Adam Kraft de Nuremberg. Toutes les sculptures du tour du chœur, absolument toutes, sont peintes. — Sculpture en bois flamande à un retable à droite. C'est absolument flamand pur. Commencement du XVIe siècle.

En dehors de ce retable assez important, il y a donc, à Burgos, trois retables de très grandes dimensions. Ces trois retables sont très beaux et tous trois sont des œuvres de la sculpture flamande : 1° Grand retable de Jessé, dans la cathédrale (en bois); 2° grand retable de la chapelle Saint-Nicolas (en pierre); 3° grand retable de la chartreuse de Miraflores (en bois). Ces trois œuvres sont entièrement de style flamand.

Quant aux vantaux en bois de la porte du cloître de la fin du XVe siècle, c'est une merveille de l'art flamand. A gauche l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*; à droite, la *Descente de Jésus-Christ aux limbes*. L'Ève est charmante. Cette sculpture était peinte et dorée. On voit par place la toile sur laquelle était appliquée la préparation destinée à recevoir la peinture. On voit notamment sur cette toile les langues de feu qui représentent les flammes près de la bouche de l'enfer. Ces vestiges de toile sont nombreux. Cette porte, que je crois de l'extrême fin du XVe siècle, pourrait, à la rigueur, être du commencement du XVIe siècle. C'est un des plus beaux travaux de sculpture en bois que j'aie jamais vus.

Palencia. — *Cathédrale*. — Peintures qui montrent l'influence flamande ressentie par l'école de peinture espagnole. Le grand retable du maître-autel du chœur est de la Renaissance, période classique. Mais on y sent, surtout dans le Christ très tourmenté du haut et dans les figures contournées et exagérées de la Vierge et de saint Jean, l'influence persistante de l'art flamand. Le réalisme a été communiqué de première main à l'école espagnole par l'art flamand. Très belles tapisseries des Flandres du commencement du

XVIe siècle à longs plis flamands, conservées dans la cathédrale et dans la sacristie.

SALAMANQUE. — *Musée*, numéro 119, tableau flamand. Dans la vieille cathédrale, plusieurs tableaux flamands. Au fond de l'abside de l'église du XIIe siècle, peintures du commencement du XVe siècle contenues dans des bordures de bois de la première moitié du XVe siècle et de style gothique.

VALLADOLID. — *Église de San Pablo.* Façade de la fin du XVe siècle ou même du commencement du XVIe, de style gothique, quoique confinant déjà, par sa date, au style de la Renaissance classique. Porte de gauche : décoration de style gothique à plis cassés dont la parenté avec l'art flamand n'est pas lointaine. A droite, encadrement et couronnement d'autel de style flamboyant et à chicorée avec de petits génies tout gauches, pendus à une chaîne ou guirlande de grenade. C'est très probablement du commencement du XVIe siècle, mais le goût reste toujours gothique et les plis sont cassés et on peut dire qu'ils sont flamands.

La façade de San Pablo ne comporte guère dans sa décoration d'éléments classiques. Elle rappelle le goût de l'école de Venise à la même époque, c'est-à-dire à une époque où Venise était encore en communication de goût avec le nord de l'Europe.

A côté de San Pablo, porte d'une ancienne église toute chargée de sculptures de l'époque Louis XII. C'est la porte actuelle du Palais de Justice ou d'un établissement public. Goût flamand persistant et exclusivement inspiré d'éléments décoratifs gothiques ; plis gothiques de l'école internationale de la fin du XVe siècle. Têtes naturalistes. Nombreux amours jouant autour d'une fontaine qui sentent bien, eux, la Renaissance et ses influences classiques. Les hérauts d'armes du haut sont bien de l'époque Charles VIII et Louis XII. A côté, ravissant patio du Palais des rois ou cloître mélangé de gothique et de classique, comme à Gaillon.

AVILA. — *Santo Thomas.* Portail du XVe siècle de style bourguignon prononcé et même très beau avec son accent espagnol. Cette sculpture est absolument de style flamand-bourguignon et encore peinte. Il y a, en particulier, une sainte Catherine qui ressemble tout à fait aux saintes Catherines bourguignonnes. Ce portail est une preuve très importante de la pratique du style burgondo-flamand en Espagne pendant le XVe siècle.

Le Christ qui, suivant la tradition, parla à sainte Thérèse est en bois peint, couvert de plaies sanglantes et d'un caractère expressif et naturaliste. La draperie est de style flamand. C'est un Christ espagnol exécuté sous l'influence flamande.

Ségovie. — *Cathédrale.* A droite, une belle porte avec tympan sculpté de figures peintes et dorées. Les figurines des voussures sont peintes de même, les dais qui surmontent ces figurines restant blancs; l'ensemble est conforme à ce qu'on peut voir dans le tableau de Rogier Van der Weyden du Musée de Madrid, numéro 2189 du catalogue. La porte de l'église de Ségovie explique parfaitement la peinture de Rogier Van der Weyden et toute la sculpture de cette porte appartient absolument à l'école flamande.

Madrid. — *Musée du Prado.* — D'excellents et très nombreux modèles flamands existaient en Espagne, et sans compter les conseils directs des maîtres, purent inspirer les artistes de la Péninsules D'abord, le ou les Jean Van Eyck de Madrid.

Le numéro 1424 du Catalogue du Musée de Madrid est un admirable triptyque attribué à Memling. Ce numéro 1424 a ceci de très curieux qu'il a été copié en Espagne par un artiste espagnol qui l'a reproduit servilement ainsi qu'on peut le constater en regardant le numéro 1425 qui représente le même sujet. On peut donc affirmer que le goût pour les peintures flamandes originales était très répandu en Espagne.

Numéro 1291 : triptyque attribué à Christophsen dans lequel on voit des statues de style flamand; 2188 : tableau de Jean Van Eyck dans lequel on voit un monument décoré de statues peintes en grisaille. 2191 et 2193 : deux grisailles de Rogier Van der Weyden donnant bien le sentiment de la sculpture flamande du xve siècle. Ces grisailles reproduisent des groupes représentés avec leurs piédestaux. 1817 : au revers du tableau de Rogier Van der Weyden, deux statues peintes en grisaille avec leur base, ce qui montre qu'on a bien voulu faire des statues.

Jérôme Bosch, le Drôle, et ses tableaux religieux, délicieux, d'une couleur blonde et d'une naïveté charmante, malgré les inventions drolatiques que Téniers reproduira lourdement plus tard.

L'école espagnole du xve siècle n'est qu'une émanation de l'école

flamande. Autres preuves au musée du Prado ; salle des Primitifs espagnols, numéro 2159 : tableau représentant *l'Arrestation de saint Jean-Baptiste*, attribué à Gallegos, absolument flamand par le style des plis. De même, le numéro 2156 est absolument flamand par les plis et le style du dessin. Numéro 2178 : une *Annonciation*. Le cartel nous apprend que ce tableau appartient à l'école de Castille et au xve siècle. Il est absolument d'inspiration flamande par les plis qui sont archi-cassés, archi-contournés. Au numéro 2184, datant de l'époque Louis XII, — soit de la fin du xve siècle, soit du commencement du xvie, — on remarque aussi des plis cassés flamands. Autre tableau, numéro 2158, attribué à F. Gallegos (même date) : *le Baptême du Christ*, peinture de couleur espagnole, de dessin absolument flamand (de plis surtout). Autre tableau de la même salle ; numéro 2157, attribué au même artiste (F. Gallegos), représentant la *Prédication de saint Jean* ; couleur chaude et note particulière à l'école d'Espagne, mais plis et dessin exclusivement flamands. En dire autant du numéro 2155 : *la Rencontre de sainte Anne et de sainte Elisabeth*.

Remarquons encore le caractère et les plis exclusivement flamands d'une *Adoration des Rois*, numéro 2180, attribuée à l'école de Castille et d'une *Présentation au Temple* (numéro 2181) pendant du tableau précédent. Seule la couleur mate et chaude appartient à l'école espagnole.

Collection Alphonse XII, numéro 2184 b ; *Sainte Ursule et les onze mille vierges accompagnées d'un pape, de deux cardinaux et de quatre évêques* ; tableau attribué à l'école espagnole du xvie siècle. L'influence flamande s'y fait absolument sentir. De même dans les numéros 2159, 2156, 2178, 2182. On retrouve partout les plis cassés de la manière flamande. Le Musée ou la Galerie Alphonse XII, installée à l'étage inférieur du Palais du Prado, n'est à elle seule qu'une immense démonstration de la triomphante ingérence de l'art flamand dans le développement de l'art espagnol. On ne voit sur tous les murs que des originaux flamands et les seuls tableaux authentiquement espagnols qu'on aperçoive ne sont que des copies serviles du style flamand.

Le tableau déjà cité (1291 du catalogue du Musée de Madrid) attribué à Christophsen (Petrus Christus) est divisé en quatre

compartiments. Chaque compartiment est encadré dans une bordure en grisaille représentant des voussures chargées de groupes et de statuettes d'un goût absolument flamand et conçues dans l'esprit de la sculpture sur bois. Ce tableau est un de ceux qu'on doit citer pour faire connaître, à fond et d'une façon bien certaine et bien authentique, la sculpture flamande.

Tolède. — *Cathédrale.* — La porte des Lions, sculpture faite par les Flamands. Photographie. On sait le nom des auteurs.

Saint-Jean-des-Rois. — Sculpture flamande ou espagnole inspirée de la Flandre. Époque de Ferdinand et d'Isabelle.

La cathédrale de Tolède doit à Anequin de Egas, de Bruxelles, mort en 1494, la riche façade des Lions exécutée de 1465 à 1499. Anequin eut un frère, également sculpteur, qui, après l'avoir aidé avec Jean (décédé en 1495) et Pedro Guas et Francisco de las Arenas, dans l'exécution de la façade des Lions, dirigea encore en 1507, le travail des écussons d'armes placés sur la frise et sur la porte de la salle capitulaire d'hiver. Ces écussons sont d'un autre Flamand, Jean de Bruxelles, qui les avait sculptés avec Lorenzo Guerricio, et qui avait fait, en 1500, le retable de l'autel de saint Ildefonse, dans le même temple. Il eut un frère appelé Bernardino qui travailla, en 1500, au grand retable de la cathédrale de Tolède et qui fit d'autres œuvres, en 1530 et 1533, pour la chapelle de los Reyos nuevos.

Voyez dans le livre de Marchal des noms d'artistes flamands ayant travaillé à Tolède. Philippe de Vigarni ou de Borgogne venu en Espagne vers 1500 exécuta avec son frère Grégoire, sous la direction du Berruguete, les stalles de la cathédrale de Tolède. Il fit, pour le grand retable de cet édifice, quatre compositions tirées de la vie du Christ. On a, en outre, de Philippe, dans la même église, les bas-reliefs en albâtre de l'autel et du tabernacle de saint Ildefonse, et la cathédrale de Grenade possède deux superbes bas-reliefs ayant pour sujets *La défaite et la conversion des Maures* et des sculptures représentant, d'après nature, le roi Ferdinand le Catholique et la reine Isabelle de Castille. Quant à Diégo Copin, il travailla aussi au grand retable de la cathédrale de Tolède en 1500 et y fit d'autres œuvres de sculpture. Enrique de Egas, fils de Anequin de Egas, de Bruxelles, mort en 1534, travailla comme archi-

tecte à la cathédrale de Tolède et bâtit l'hôpital de Santa Cruz et le collège de Valladolid. Il fit aussi le tombeau du cardinal Mendoza dans la cathédrale de Tolède.

Cordoue. — *Mesquita*, aujourd'hui la cathédrale. — Bas-relief d'anges d'un goût absolument flamand, j'en ai une photographie.

Au musée de la ville : *Annonciation* en albâtre, de grandes proportions, datant de la fin du xve siècle ; de style absolument flamand, facilement reconnaissable aux plis; l'Ange est surtout marqué de ce style.

Séville. — *Cathédrale.* — Nombreux tableaux de style flamand. Retable de l'autel principal; on sait par des textes que l'auteur était flamand. Il s'appelait Dancart ou Danchart; il commença en 1482 le retable qu'il laissa inachevé, étant mort en 1497.

Portail absolument bourguignon-flamand, à plis gros, plissés et cassés par le bas, en terre cuite. Il y en a deux. Ces portes, de style en apparence du xve siècle, datent effectivement du commencement du xvie siècle et sont l'œuvre de Pierre Millan qui les a signées ou du moins qui a signé l'une d'elles. Il faut lire sur cet artiste, profondément imbu du style flamand, le livre suivant : *Pedro Millan, ensayo biografico critico por Jose Gestoso y Perez.* (Séville, Tarasco, 1884, in-8°). Ce volume, tiré à cinquante exemplaires, doit se trouver à la Bibliothèque de l'Institut, car l'auteur m'a dit qu'il l'avait adressé à l'Académie des Inscriptions. *La Vierge du pilier*, de la cathédrale de Séville, est signée *Po Millà* (Pedro Millan). Elle est de la fin du xve siècle, peinte et de style tout à fait flamand. On trouve la même signature sur une sculpture en bois représentant une déposition de la Croix de style flamand. Un ange saint Michel du même artiste est gravé dans l'ouvrage de M. Gestoso.

Au-dessus de l'autel majeur, grande frise de sculpture, flamande par le style. Toute la coupole de l'église a été décorée de sculpture flamande.

Grenade.— Dans la chapelle des rois catholiques, peintures flamandes (sacristie). Deux petits panneaux en hauteur de Memling ou de son école. Celui de gauche représente *la Vierge adorant l'enfant Jésus.* Le tableau de l'autel portatif militaire de Ferdinand est de style flamand, quoique la couleur puisse faire penser qu'il émane de l'école espagnole.

VALENCE. — *Musée.* — Tableaux où l'influence flamande ou bourguignonne se fait sentir; numéros 322, 316, 285, 286, 295, etc. A Valence, vivait vers le milieu du xve siècle, un artiste flamand qui était fils de ce célèbre Jacquemart de Hesdin qui travaillait au commencement du xve siècle pour le duc Jean de Berry. Des documents récemment publiés et qui m'ont été communiqués par M. Delisle établissent que ce Jacquemart habitait avec sa femme la ville de Valence en 1442. Un autre document de l'année 1442 nous apprend que ce Jacquemart, le fils, fut un grand peintre de retables et que le roi l'appelle son fidèle peintre : « lo feelpintor nostre mestre Jacomart. »

BARCELONE. — Au-dessus de la porte du cloître de l'église cathédrale de Barcelone *Piétà* : en bas-relief dont les plis sont flamands et cassés d'une manière très prononcée.

Au musée de l'Archivo, à la casa consistorial, très beau tableau espagnol absolument inspiré par Jean Van Eyck. Ce tableau représente la Vierge avec l'enfant Jésus, entourée d'anges, assise sur un trône entre cinq donateurs agenouillés, deux personnages à droite, trois personnages à gauche présentés à la Mère de Dieu par leurs chefs respectifs. C'est, je le répète, une imitation absolue de la composition et du style de Van Eyck. Les anges du fond sont copiés sur ceux du musée de Berlin. Ils chantent et ont la bouche ouverte comme ceux du retable de Saint-Bavon ; ils portent également la même chevelure longue et rousse. L'inspiration et l'imitation de Van Eyck ne sont nulle part aussi flagrantes. C'est un tableau tout à fait capital pour l'histoire de l'art. Il est signé *Per Ludovicum Dalmau fuit depictum sub anno M CCCC XLV* (1445). Voir le premier volume de *l'Illustration espagnole et américaine* où le contrat passé pour l'exécution de ce tableau est publié.

Le caractère flamand persista longtemps en Espagne et survécut même à l'introduction de l'art italien, dans sa période classique. Les grandes statues de rois de la façade de l'église de l'Escorial, (commencement de la seconde moitié du xvie siècle) ont encore, dans le mouvement des plis, quelque chose du goût flamand. Même observation à propos des statues du jardin du Buen Retiro à Madrid, bien qu'elles datent du xviie siècle. Elles conservent encore quelque chose du style heurté des draperies flamandes du xve siècle.

C'est l'écho lointain d'un son évanoui, c'est un témoignage dont un historien, s'il est philosophe et clairvoyant, doit savoir tenir compte.

Dans cet ordre d'idées, je rappellerai que, à l'autel militaire du premier étage de la façade de l'Escorial, de chaque côté du Christ en marbre de Benvenuto Cellini, sont placées deux figures peintes représentant des saints. Ces figures sont encore absolument de style flamand et rappellent ce qu'était ce style au xve siècle. Donc, au moment où les rois d'Espagne faisaient appel aux plus grands artistes de l'Italie pour décorer leurs palais, quand Cellini, Titien, Leone et Pompeo Leoni travaillaient sur leurs commandes, le vieil art flamand greffé sur le tronc espagnol avait encore des partisans et des sectateurs convaincus. Une nation ne désapprend pas facilement les leçons professées pendant deux cents ans par une école d'art, cette école eût-elle été à l'origine d'importation étrangère. L'esprit de l'école flamande était passé dans le sang de l'école espagnole.

CINQUIÈME LEÇON

23 Janvier 1889

INFLUENCES FLAMANDES EN EUROPE

Messieurs,

Dans notre dernier entretien du 16 janvier, j'ai entrepris de vous faire assister, à l'aide de nombreux témoignages, à la conquête de l'Espagne par l'art flamand ou par l'art franco-flamand. Vous avez vu que le courant fut irrésistible et que l'influence du style flamand se fit sentir partout. Après m'être référé à ce qui vous a été prouvé dans la première année de nos réunions, en 1887, au sujet des ingérences flamandes en France, pendant le XIVe siècle, je vous ai annoncé que l'exposé de l'état de l'art en France au XVe siècle serait par lui seul la démonstration de la subordination de la France tout entière à l'art de ses provinces du Nord.

Pour l'Espagne, j'espère vous avoir convaincus. Le style flamand fut purement et simplement transplanté en Espagne. Actuellement vous ne pouvez avoir aucun doute, si vous avez bien voulu méditer sur les observations que je vous ai présentées et si vous avez regardé la photographie des monuments signalés à titre d'exemples.

Examinons maintenant la question au sujet de l'Italie. La pénétration de l'Italie par l'art flamand fut peut-être moins facile que la pénétration de l'Espagne. L'Italie cependant ne put pas résister au courant de l'art flamand. Vous n'avez pas oublié les nombreux points de contact entre l'art flamand et l'art italien que j'ai relevés devant

vous, dans les œuvres des fondateurs de la Renaissance italienne. C'a été un des sujets de nos entretiens de l'année dernière. Dans la première leçon de cette année, j'ai rapporté presque tous les textes qui établissent les communications de la Flandre et de l'Italie et j'ai signalé l'admiration respectueuse de l'Italie du xve siècle pour la Flandre initiatrice. J'ai cité tout au long les nombreux aveux qu'on peut arracher à MM. Crowe et Cavalcaselle. Veuillez vous reporter à ce que j'ai dit : je n'y reviendrai pas. Je veux seulement aujourd'hui ajouter quelques preuves matérielles à celles que j'ai déjà fournies. Vous avez vu les plus grands artistes de l'Italie, les fondateurs de la Renaissance classique, les créateurs de la période italienne de la Renaissance, vous les avez vus quelquefois soumis, dans leurs débuts, aux influences des arts flamands. Même après Donatello et son passage dans le Nord de l'Italie, même après son séjour à Padoue et après l'épanouissement de la Renaissance classique, le style flamand ou le style franco-flamand du Nord de l'Europe continua d'influencer les maîtres lombardo-vénitiens. Mantegna a certainement subi l'influence flamande de première ou de seconde main. Le style de ses draperies en fait foi.

Même influence subie par les écoles de Ferrare et de Vérone, de Vicence, de Venise. Interrogez les œuvres de Liberale da Verona (dessin célèbre à l'Albertine), de Cosimo Tura (le grand tableau de Berlin), de Bartolommeo Montagna (tableaux du musée de Vicence, des Frari à Venise, dessin au Louvre), de Crivelli (c'est presque un flamand), nombreux tableaux à Milan, Londres ; d'Antonio da Murano et de tout l'atelier de Murano. Le goût des plis flamands anguleux et gothique régna à Venise jusqu'à Jacopo Bellini et à Giovanni Bellini. Ce goût, dira-t-on, est venu à l'école de Venise par Gentile da Fabriano et par les Ombriens ; mais j'ai déjà prouvé les contacts entre les Ombriens et les Flamands ; j'ai prouvé les contacts entre le Véronais Pisanello et l'école du Nord. Et puis il y a une chose qui domine tout : c'est la force d'expansion, de pénétration et d'infiltration de l'art flamand.

L'influence du style flamand se fait surtout sentir dans les ateliers de sculpture de Milan, de Côme et de la Chartreuse de Pavie, où de nombreux ouvriers flamands ont peut-être travaillé sans qu'on reconnaisse directement leurs mains. Mais des artistes flamands ont

certainement exercé une pression sur l'art italien à l'aide d'ouvrages importés : bois sculptés, estampes, étoffes.

La communication entre l'art de la sculpture de la Lombardie et de la Vénétie à la fin du xve siècle et l'art des Flandres me paraît indiscutable. Vous allez en juger sur pièces. Quand la chose sera évidente pour ceux qui savent voir, des historiens se chargeront sans doute de la démontrer pour ceux qui savent lire seulement. Donnez-moi présentement acte de ma déclaration et, si vous êtes jeunes et patients, attendez la lente démonstration historique de ce fait. Pour moi, cette démonstration est dès aujourd'hui inutile ; elle ne servira qu'à convaincre une catégorie d'incrédules qui n'est nullement intéressante et dont l'opinion ne compte pas, la classe des amateurs de l'histoire de l'art désintéressée des monuments et écrite exclusivement au point de vue des textes. « Pour déterminer le caractère de l'art flamand, dit le marquis de Laborde, il ne suffit pas d'avoir le goût des arts, il faut encore avoir fait une étude spéciale de l'école des Pays-Bas comparée aux écoles contemporaines ; étude délicate et minutieuse et qui, au point où nous sommes arrivés, exige une attention exclusive et une critique compliquée de la comparaison de toutes les peintures conservées, avec l'étude de tous les documents historiques. M. Raczynski, malgré sa bonne volonté et son zèle si louable, n'était pas à la hauteur de ce programme. Au milieu de *mille et un tableaux* portant tous les caractères de l'école des Pays-Bas, il hésite entre les attributions les plus opposées. Il déclare qu'Holbein n'a rien de commun avec l'école flamande, et il se perd dans les influences germaniques, anglaises et arabes qui n'ont rien à faire dans tout cela. »

C'est, Messieurs, pour vous préparer à cet examen du caractère de l'art flamand que j'ai fait passer, dans les séances précédentes, tant de photographies sous vos yeux. Le caractère de l'art flamand, une fois bien saisi, il vous sera facile d'en retrouver l'empreinte dans les monuments italiens qui vont défiler devant vous. Ce sont des œuvres de Liberale da Verona, de Mantegna, des Montagna (Bartolommeo et Benedetto), des maîtres de la sculpture vénitienne du xve siècle, des sculpteurs du palais de la seigneurie à Vérone, des maîtres milanais, des Mantegazza, etc.

J'espère que vous me comprendrez immédiatement et directement.

Mais, par malheur, si faute de préparation ou si faute de réflexion et de travail personnel ou si faute d'analyse suffisante, vous ne me compreniez pas directement, eh bien ! les observations que je vais avoir l'honneur de vous présenter n'en seraient pas moins utiles. Dans ce cas, passant par-dessus vos têtes, ces observations iront modifier les idées des travailleurs de seconde main et des rédacteurs de manuels ; et alors, dans quelques années d'ici, cette même opinion devenue banale, dépouillée de tout caractère effrayant de nouveauté, vous deviendra facilement assimilable et vous sera insensiblement inspirée par les livres de vulgarisation.

Vous comprenez, Messieurs, que ces longs préliminaires sur le caractère de l'art flamand et sur sa force expansive étaient nécessaires dans une histoire de l'art français de la sculpture, à un moment où l'art français subit, comme les autres arts de l'Europe, l'influence dominatrice de l'art flamand. Maintenant revenons bien vite à l'étude exclusive de notre art national et reprenons le sujet à l'endroit où nous l'avons laissé l'année dernière quand nous nous sommes mis à comparer la marche de l'art français à la marche parallèle de l'art italien. Réveillons d'abord vos souvenirs pour que, à un an d'intervalle, le raccord des pensées soit bien complet. Aussi bien, j'ai de nouveaux auditeurs que je dois mettre en deux mots au courant de ce qui a déjà été démontré.

J'ai terminé le cours de la première année par ces paroles : J'espère que quelques principes, quelques caractères généraux se détacheront déjà de l'enseignement de l'école du Louvre pendant cette première année. Il est entendu désormais que dans la matière qui nous occupe, le XIVe siècle mérite d'être étudié et qu'il faut faire remonter jusqu'à lui les origines de l'art de la Renaissance, c'est-à-dire de l'art qui a succédé à l'art du moyen âge. Il est une autre vérité qui doit ressortir de nos études et de notre examen : c'est que l'art du XIVe siècle, dans le Nord de la France, a été essentiellement flamand. Ce point est tellement capital que j'aurai à revenir longuement sur lui. Mais il faut que dès maintenant vous ayez une connaissance générale du fait.....

La fin de la leçon présentait un résumé de l'état de l'art en France à la fin du XIVe siècle, qui n'était qu'une répétition des leçons de 1887-1888.

SIXIÈME LEÇON

30 Janvier 1889.

FRAGMENT

MESSIEURS,

Il y a des faits capitaux, des doctrines fondamentales sur lesquelles il est nécessaire d'insister. Je considère comme une doctrine fondamentale la démonstration que, dans nos dernières réunions, je vous ai faite du développement prodigieux de l'art flamand et de sa diffusion à travers l'Europe. Vous savez ce que j'ai obtenu d'éclaircissements sur la question, en interrogeant les monuments de la sculpture sur bois. Vous avez vu ce que l'étude de l'industrie des retables en bois et ce que l'étude de la constitution des maîtres flamands et les règlements des ateliers flamands pourrait nous apprendre. C'est une question que je vous conseille d'approfondir.

Pour vous donner confiance dans les jugements que je portais, à l'aide d'une simple inspection, d'une simple analyse du style, sur la nationalité d'un grand nombre de monuments, je vous ai expliqué que des preuves matérielles, des témoignages irréfutables pouvaient être invoqués en faveur d'un grand nombre de ces jugements. Je vous ai parlé des marques d'ateliers. Depuis que j'ai appelé, il y a quelques années, l'attention du monde savant sur ces signes (voir *Bulletin des antiquaires de France*, 1885, p. 277 à 288), il m'est parvenu un grand nombre de renseignements qui tous m'ont confirmé dans mes théories. Il vient de m'en parvenir un qui m'est particulièrement agréable parce qu'il m'est fourni par l'un de vous, Messieurs, et parce que sa communication me prouve que ma démonstration a été parfaitement saisie par mon auditoire. Il s'agit

d'un retable en bois de la fin du xve siècle ou plutôt du commencement du xvie, conservé en Bretagne près de Quimper.

Je suis bien joyeux d'être compris par quelques-uns d'entre vous ; mais je suis désolé de n'être pas compris par tout le monde. Mes procédés spéciaux de démonstration par le caractère des œuvres, procédés quelquefois exclusivement employés, n'en sont pas moins très légitimes toujours. En effet, je prétends affranchir le plus possible l'histoire de l'art de la tutelle de l'histoire documentaire et paléographique. Mais soyez certains que je respecte et que je sais pratiquer au besoin la paléographie et les documents d'histoire pure. Je combats seulement l'emploi abusif dans notre matière de la paléographie littéraire et historique, mais c'est pour créer une autre paléographie, la paléographie pittoresque. Je veux vous apprendre à lire des formes et des lignes comme on lit des lettres et des monogrammes.

Quand j'étais à l'École des Chartes, des maîtres éminents m'ont appris à juger avec une certitude presque absolue, à vingt-cinq ans ou à trente ans près, de la date de l'écriture d'une charte et de son lieu d'origine. C'est une science que j'ai perdue faute de la pratiquer. Pour arriver à ce résultat, on n'a pas besoin de lire explicitement une date et un nom de lieu sur la charte en discussion. L'habitude et l'éducation de l'œil suppléent à tout ce qui manque. Je voudrais qu'il en soit de même pour les monuments.

Nous faisons ici, ou nous avons la prétention de faire ici de la science de première main. Nous sommes dans un laboratoire. Vous assistez à la production et à l'analyse des phénomènes. Vous voyez naître les théories et vous collaborez à leur formation. Nous estimons que, dans une chaire d'enseignement supérieur, le devoir du professeur est d'être en avance et non en retard sur l'opinion publique. Nous pensons qu'il ne suffit par pour celui qui enseigne à l'École du Louvre de n'enseigner que ce qui est tombé dans le domaine public. Nous croyons que le professeur a le droit et le devoir d'initier ses auditeurs aux résultats les plus récents des découvertes, ces découvertes n'eussent-elles pas encore été consacrées par la publicité. En un mot, nous regardons notre œuvre comme étant plutôt une œuvre de divulgation qu'une œuvre de vulgarisation. Nous suscitons, nous nous efforçons de créer les principes d'une science nouvelle. A d'autres de l'exploiter.

On indique au public les sources où il devra aller puiser, s'il veut être bien renseigné et tenu toujours au courant des progrès de la science. C'est à lui de faire ensuite lui-même son éducation. Qu'il ne croie pas pouvoir y suppléer par la lecture des manuels et par l'étude des livres de science vulgarisée. Ces livres sont toujours en retard d'une vingtaine ou d'une quinzaine d'années sur le mouvement scientifique. Comparez, en effet, certaines découvertes du marquis de Laborde qui datent de 1849 avec l'état des manuels et des livres qui traitent de la Renaissance et qui portent la date de 1889. Savez-vous ce qu'a fait le marquis de Laborde ? Je vais employer une image pour me faire comprendre. Le marquis de Laborde a créé, il y a quarante ans, des clichés photographiques que j'ai développés aujourd'hui seulement devant vous. Les théories que je vous expose, elles existent virtuellement depuis quarante ans.

Les livres qui copient d'autres livres n'enseignent qu'une science morte déjà au moment où elle apparaît. Repaissez-vous de doctrines vivantes. La vérité est comme la nature, dont Léonard de Vinci disait qu'il valait mieux être le fils que le petit-fils ; c'est-à-dire communiquer avec elle et la toucher sans intermédiaire.

Permettez-moi donc de ne laisser en dehors de notre examen aucun des problèmes que nous rencontrons sur notre route, quoique ces problèmes n'aient pas encore mérité d'attirer l'attention publique. Ce qui est le plus connu n'est pas toujours ce qui est le plus nécessaire à connaître. Ici, au Louvre, n'attendons pas l'œuvre toujours trop tardive de la justice.

Au sujet de ces influences secrètes, de ces courants d'art, de ces entraînements, de ces courants électriques, comme disait le marquis de Laborde, dont l'existence, pour être quelquefois inexplicable ou inexpliquée, n'en est pas moins certaine, il me resterait beaucoup à vous dire, afin d'étudier complètement les moyens de propagande à l'aide desquels certaines théories et certaines doctrines d'école se sont développées, ou tout au moins manifestées au XIVe et au XVe siècle.....

Cette sixième leçon, destinée surtout aux nouveaux auditeurs, ne fut qu'un résumé de ce qui avait été dit précédemment sur les constructions de Charles V, de Louis d'Orléans, sur l'art parisien à la cour de Charles VI, les miniatures de Beauneveu, la Chaise-Dieu, etc.....

SEPTIÈME LEÇON

5 Février 1889.

FRAGMENT

La septième leçon ne fut, comme la sixième, qu'une récapitulation des monuments français du temps de Charles V et de Charles VI, dont il a déjà été question dans les cours de la première et de la seconde année.

Nous croyons devoir en reproduire seulement le fragment suivant.

J'estime qu'il y a deux courants dans la sculpture, à la fin du XIVe siècle : le courant franco-flamand, aux plis larges, abondants, rythmés, type de Pierrefonds et de La Ferté-Milon ; art aristocratique, distingué, de grand style ; — le courant ou le style purement flamand ou bourguignon ; art plus rustique, plus populaire, plus naïf. Ces deux styles se donnent la main et se coudoient dans les œuvres d'art laissées par le duc de Berry.

Le premier courant disparaît en France où le style bourguignon, c'est-à-dire le style flamand pur, celui de Claux Sluter, règne sans partage à partir de 1410 ou 1420, en se mélangeant au goût de la draperie inaugurée par l'école des Van Eyck. Ce premier style franco-flamand persiste en Italie, surtout dans l'Italie du Nord, bien plus longtemps et même dans les premières œuvres des grands innovateurs, comme Pisanello et Jacopo della Quercia. Vous verrez des projections qui vous expliqueront cela.

Dans une certaine mesure, le courant général de l'art de la fin du XIVe siècle, courant dans lequel l'école française tenait un rang distingué, se trouva continué par l'école italienne jusqu'au jour de la conversion complète de cette école aux doctrines de l'art classique.

Courant franco-flamand. — Couronnement de la Vierge de La Ferté-Milon ; couronnement de la Vierge du tombeau de Louis II à

Souvigny ; les retables du musée de Dijon ; les draperies de tous les culs-de-lampes de Poitiers, de Souvigny, etc.

Courant en partie bourguignon. — Vierge de Marcoussis ; statues de la tour de Maubergeon ; statue de Marie de France à Saint-Denis ; tête de Prophète de Mehun-sur-Ièvre ; puits de Moïse ; toute l'œuvre de Claux Sluter et de son école.

Sous Charles VI : draperies à plis multipliés, tumultueux et embarrassés, quelquefois tuyautés et se terminant par des volutes ; draperies collantes malgré la multiplicité des plis et serrant de près le nu. Ces draperies sont différentes des lourdes draperies bourguignonnes qui viendront ensuite. Bien faire remarquer cela.

Style des draperies à plis souples, multipliés : Melchior Broederlam d'Ypres, à Dijon, les deux retables de Dijon datant de 1392-1393 ; *Christ donnant la communion à saint Denis*, tableau au Louvre ; *Trinité* au même musée, le revers porte les armes de Bourgogne. Tout cela se rattache au style des tapisseries de Nicolas Bataille de Paris, d'après les cartons du peintre de Charles V, Jean de Bruges, à Angers dans la cathédrale. L'analogie entre la grande figure sous un édicule qui se voit en tête de chaque pièce est frappante avec les Apôtres et les Prophètes des Petites Heures du duc de Berry.

Au donjon ou Tour de Maubergeon à Poitiers, statues d'un goût très sage, très pondéré, plis allongés, jolis méandres, comme on en trouvera plus tard dans la sculpture bourguignonne, comme on en trouve dans certaines figures assez lourdes et très sages de l'école italienne au Campanile de Florence. Signes peut-être de l'internationalisme de l'art.

A Poitiers, les plis ne sont plus touffus et agités ; ils tombent droits, d'une façon qui vise à la simplicité.

Il faut remarquer que, dans les statues extérieures de la tour de Maubergeon, on ne retrouve pas le décousu et le mouvement des plis et des draperies, caractère ordinaire d'un grand nombre de figures de la fin du XIVe siècle. C'est une classe à part ; c'est une veine d'art spéciale. Cette classe se distingue par une sagesse générale et par la recherche dans l'étagement des volutes des plis. Les têtes, aujourd'hui très altérées, quand elles subsistent encore, devaient appartenir à l'École réaliste.

HUITIÈME LEÇON

13 Février 1889

L'ESPRIT DE L'ART BOURGUIGNON

Messieurs

Je voudrais préluder aujourd'hui à l'histoire d'une branche particulière de l'art flamand ou de l'art franco-flamand. Mais j'ai horreur, Messieurs, de vous parler d'une chose avant que vous ne l'ayez vue et touchée. Je ne veux pas mettre en branle vos imaginations avant de vous avoir soumis l'objet et le sujet sur lequel elles doivent travailler.

Je vais donc tout d'abord essayer de donner l'impression générale de l'art bourguignon. Je vais tâcher, à l'aide d'images, de fixer dans les yeux de mes auditeurs le sentiment général des lignes, l'esprit d'ensemble de cet art qui a laissé une empreinte si profonde sur l'art français, qui, dans une certaine mesure, a été pendant près d'un siècle, concurremment avec l'art flamand, l'art unique de la France, et s'est infiltré à un tel point dans son économie intellectuelle qu'il fait encore actuellement partie, pour une large part, de notre tempérament national.

On a beau le chasser et le persécuter, ce caractère qui est devenu un instinct intermittent de notre école depuis la grande inoculation du XIVe siècle, on a beau le chasser, il revient toujours. On a beau transplanter loin du sol natal les rejetons du vieux tronc décapité depuis deux siècles par une folle pédagogie, de temps en

temps, de place en place, des fruits apparaissent semblables aux fruits antérieurs, et ces fruits qui narguent les cultures factices, les greffes frauduleuses, les substitutions criminelles dans la légitime généalogie du génie national, ces fruits, dis-je, sont là pour prouver que certains éléments qu'on a voulu proscrire dans l'art français sont heureusement indestructibles..... Qu'a produit, après deux cents ans, l'émigration, je n'ai pas dit la déportation annuelle en Italie de l'élite de nos jeunes artistes ? Elle a retardé la découverte et la mise en honneur de notre art national. Voilà tout ! Mais elle n'a pas tué dans la masse l'instinct originel. Qu'est-il résulté de l'attentat de Louis David consommé à la fin du dernier siècle sur la vie et sur la santé de l'art français, dont il avait vidé les veines pour les remplir du sang appauvri et corrompu de la décadence romaine ? Une maladie terrible qui a duré près de trente ans, mais à laquelle le tempérament de notre école a résisté.

Il n'est pas plus facile de triompher du tempérament d'une école d'art que de la nationalité d'un peuple. Ce sont des essences et des âmes et qui échappent aux gouvernements humains. Le vieil art français, dans l'acception collective de ce mot, n'était donc pas mort quand la grande émancipation historique de ce siècle lui permit de relever la tête et de s'affirmer. Votre tâche consiste maintenant à lui restituer tous les titres qu'il possède à notre respect. Ce n'est pas un des moindres titres à mettre en honneur que de retracer l'histoire de l'école de la sculpture bourguignonne.

Nous voici arrivés aux vingt premières années du xve siècle, c'est dire que nous touchons à une des périodes les plus douloureuses de notre histoire. Le roi de France est fou, la plus grande anarchie règne en France, l'aristocratie se dispute le pouvoir, le sol français est envahi, Paris est devenu anglais.

Le grand art international du xive siècle, tel qu'il était sorti des ateliers royaux parisiens, tous ou presque tous franco-flamands, cet art de Beauneveu, de Jean de Liège, l'art que représentent plus particulièrement les tapisseries de Nicolas Bataille d'après un carton de Jean de Bruges, l'art que représentent le parement d'autel de Narbonne, les vitraux de Bourges, les sculptures de la Ferté-Milon, la figurine de la Chaise-Dieu et les peintures de Broederlam, etc., l'art des draperies amples et souples, l'art qui marie le grandiose au

naturalisme le plus accentué, cet art-là, cet art d'une expression spéciale que j'ai définie, est mort ou va mourir. Cet art-là avait commencé, comme l'ont très bien montré Viollet-le-Duc et le marquis de Laborde, à créer et à imposer à l'Europe une première Renaissance qui était franco-flamande.

Il va être remplacé par un art plus franchement et plus complètement flamand, par un art que nous connaissons déjà, et dont nous avons un avant-goût, par un art qui s'est déjà manifesté par plusieurs témoignages soumis ici à votre examen. Exemples : Tête de Marie de Bourbon et draperie ; tête de la Vierge de Marcoussis et draperies particulières ; anges du musée de Bourges et draperies ; têtes de prophète du château de Mehun-sur-Yèvre (moulages) ; tête de Louis II de Bourbon à Souvigny ; tête de sa femme à Souvigny.

Qu'est-ce que c'est que cet art nouveau qui apparaît ? C'est l'art naïf, tendre, timide à la fois et audacieux..... (Lisez dans Viollet-le-Duc, *Dictionn. raisonné*, tome VIII, à propos de l'expression de l'art bourguignon dès le XIIIe siècle) ; robuste, sincère et spontané, convaincu et entêté, un peu gauche, provincial avec le courage de son opinion et de son accent, quelquefois résolument pataud, trapu, paysan, bonhomme, négligent parfois et s'abandonnant ; volontairement dépouillé de prétention et cependant porté fréquemment à l'ostentation de la richesse ; rustique et capable en même temps des plus grands raffinements d'élégance, des plus grandes finesses d'exécution. C'est l'art qui sort du cœur de l'artiste ; c'est de l'art qui dédaigne de rechercher à plaire aux Mécènes et de se laisser domestiquer. C'est de l'art libre.

Ce n'est pas de l'art théâtral, de l'art philosophique ni littéraire, de l'art courtisan et esclave des milieux sociaux qu'il traverse. C'est un art intime, puisant uniquement dans l'inspiration personnelle et passionnée, dans une pratique dégagée de théories systématiques et de conventions doctrinales, une singulière puissance, une singulière grandeur. C'est l'art que les Flandres et la Hollande en particulier ont toujours pratiqué. C'est l'art des grands paysagistes, depuis les Paul de Limbourg, les frères Van Eyck, jusqu'à Ruysdaël, Hobbéma et aux amis de la vérité, nos contemporains. C'est l'art de ceux qui, sourds aux bruits du dehors, aux conseils des tyrans de l'opinion publique, n'ont été sensibles qu'aux charmes de la nature

librement interprétés et qui n'ont obéi, pendant qu'ils peignaient, qu'aux battements de leur cœur. C'est l'art dont l'unique préoccupation est l'émotion de l'artiste et non la satisfaction d'un pédantisme pédagogique ou des besoins d'une clientèle raffinée et aristocratique.

Ce n'est donc pas de l'art de cour, de l'art guindé, de l'art d'Académie, de l'art de commande. C'est un art démocratique, né avec le sentiment de la démocratie au XIVe siècle. C'est un art qui par avance se moque de Louis XIV, de ce Louis XIV qui insultait les *magots* des peintres hollandais et qui, parmi ses contemporains, préférait les virtuoses et les acrobates italiens aux âmes émues, sublimes et profondes comme celle d'un Ruysdaël et d'un Rembrandt.

Le fondateur de l'école bourguignonne, Claux Sluter, était un Hollandais, ne l'oublions pas. Il était natif de « Orlandes », comme disent les textes que nous verrons bientôt.

C'est une question très grave et très haute que cette question de l'art bourguignon. Je l'ai posée en 1885 dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans la *Gazette archéologique*, et personne n'a voulu y faire attention. C'est en vain que j'ai averti le public que la question historique se compliquait d'une question contemporaine. Les musées publics sont restés en général indifférents à un art qu'ils avaient proscrit jusque là. On ne trouvait pas cet art-là assez distingué. Le Trocadéro ne lui est guère devenu plus sympatique. J'ai eu toutes les peines du monde à obtenir le moulage des magnifiques statues du portail de la Chartreuse de Dijon. Quand je me suis fait le champion de cette école d'art, on m'a déclaré que je manquais de goût et qu'il était dangereux de donner aux étudiants de pareils modèles.

L'art bourguignon de Claux Sluter et de son école, qui a rempli le XVe siècle, a couvert la France de son œuvre et a continué d'exercer son influence jusqu'à nos jours ! La question de l'art bourguignon est une question vivante. Rude a été un de ses adeptes,

On peut traiter la question esthétique de l'école bourguignonne en prenant pour arguments des monuments nés de nos jours parmi nous et bien authentiquement issus de la vieille souche provinciale. Aussi bien, l'âme humaine est-elle à toutes les générations presque complétement identique à elle-même et, l'histoire des ancêtres eût-elle disparu, on la referait avec celle de leurs descendants.

Rude a fait des statues dans le même goût que les sculpteurs de l'école bourguignonne de Claux Sluter. Rude est un véritable artiste de notre première grande Renaissance française : un continuateur de notre grand art national, un naturaliste que l'étude de la nature individuelle avait émancipé de l'art pédantesque puisé à l'école des suivants de David.

Quand François Rude, que l'éducation de Devosge, que l'école de David avait détourné du droit chemin et jeté, malgré lui, dans les voies du style académique, quand le plus grand sculpteur de notre siècle se fut reconquis, quand il eut ressaisi sa personnalité, il se retrouva tout simplement bourguignon. Il se retrouva, comme Carpeaux, un autre fils de nos grands imagiers franco-flamands du xve siècle. Le sang de la race n'avait pas menti.

Ce que je vous dis là n'est pas une assertion vague. Je puis trouver dans l'œuvre de Rude des preuves de sa métempsycose. Je puis vous montrer que les souvenirs d'une première éducation, antétieure à celle de Devosge, se réveillèrent un beau jour en lui.

Je dois pour la dernière fois insister sur le caractère des moulages produits à titre d'exemple devant vous et déposés sur cette table. Je les ai tous datés, ces moulages de sculptures au moyen des méthodes historiques ordinaires. Ce sont maintenant pour nous de véritables documents, des points de repère, des étalons de mesure. Je répète cela pour mes nouveaux auditeurs. Je prie en grâce les personnes pour qui ces monuments ne seraient pas familiers de les analyser, de les tâter, de les manipuler, de s'enfermer pendant quelques heures avec eux. Je répéterai que les personnes qui croient pouvoir étudier l'histoire de la sculpture sans posséder pour les analyser des moulages et des photogaphies, ces personnes-là perdent leur temps. Un chimiste qui ne manipule pas n'est pas un chimiste sérieux.

Il importe que vous compreniez bien l'expression de l'art de l'école de Beauneveu (figures de Philippe VI, de Jean II, de Charles VI et d'Isabeau de Bavière), sans cela vous ne pourriez pas comprendre l'expression de l'école bourguignonne qui est légèrement différente par certains côtés, mais qui procède cependant de certains principes antérieurs existant déjà dans l'école franco-flamande de la seconde moitié du xive siècle ; sans cela vous seriez

obligés d'accepter les théories anciennes au nom desquelles on enseignait que c'était l'art antique qui nous avait remis dans le droit chemin et qui seul nous avait appris, et qui seul pouvait nous apprendre à voir la nature. Est-ce qu'elle peut tenir debout maintenant, la vieille théorie des hommes de lettres et des pédagogues, après les preuves que j'ai fournies ?

« L'art antique, disait en substance un des grands docteurs en la matière, Quatremère de Quincy, a été un miroir au travers duquel les gothiques ont appris à voir la nature. » Depuis on n'a pas cessé de répéter cette opinion. C'est ce qu'ont fait d'abord les fanatiques, tous les fanatiques, tous les inintelligents caudataires de David ; c'est ce qu'ont fait les persécuteurs de Viollet-le-Duc ; c'est ce qu'ont fait les peu clairvoyants contemporains du marquis de Laborde qui aimaient mieux se moquer de lui que de chercher à le comprendre. On la répète encore aujourd'hui cette opinion ; on la défend tant qu'on peut, on s'y cramponne. Je n'accuse personne, j'ai fait comme les autres moi-même, dans mes premières heures d'incertitude et de doute jusqu'au jour où la vérité m'est apparue..... C'est si commode de faire de l'histoire de l'art en chambre, avec des livres qui vous fournissent des théories toutes faites. C'est si commode de suivre l'ornière en matière scientifique. Ma seule réponse aux erreurs des théories antérieures, ça été la production des œuvres qui m'ont ouvert les yeux. Regardez comme moi, analysez comme moi les monuments d'auteurs connus et à date certaine qui sont sous vos yeux et vous serez convaincus comme moi. Ces quelques plâtres réunis sur cette table, cela n'a l'air de rien ; cela a l'air bien inoffensif. Méfiez-vous, ce sont des germes d'une révolution considérable qui transforme la face de l'histoire de l'art pour la période que nous étudions. Une expression résulte de l'analyse de tous ces monuments ; cette expression, c'est un débordement inouï de naturalisme. C'est une question de fait. Les sculpteurs de Charles V et de Charles VI n'avaient pas cependant été chercher à Rome, auprès des monuments antiques, l'expression de ce sentiment-là. Ignorés des Français et des Flamands, les monuments antiques étaient muets pour les Italiens eux-mêmes. Je vous l'ai surabondamment démontré. Ce débordement de naturalisme n'eut pas lieu qu'en France seulement ; il se produisit aussi en Italie.

Je crains que vous n'ayez écouté que d'une oreille distraite ce que je vous ai longuement expliqué l'année dernière du caractère profondément naturaliste ou simplement brutal de l'école italienne à Rome pendant la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Je vous ai fait voir de très nombreuses photographies. Je n'ai pas pu encore me procurer les moulages des têtes de certains tombeaux de l'église Sainte-Marie du Trastevère (cardinal Adam, Philippe d'Alençon). Je n'ai pas pu encore me procurer non plus le moulage de la tête et des mains de Michel Steno, sculpté sur son tombeau dans l'église des Saints-Jean et Paul, à Venise. Tâchez d'être plus heureux que moi. Ou bien faites en sorte d'aller voir les originaux. Mais en attendant, croyez-moi sur parole. Les braves gens qui enseignent doctoralement la vieille méthode ne se doutent pas de tous les démentis que leur infligent les documents pittoresques et plastiques conservés par l'Italie. Le réalisme de ces monuments ne le cède guère, comme expression, aux monuments que vous avez sous les yeux.

Vous avez donc devant vous des monuments qui vous permettent de juger avec discernement de l'état de la sculpture en Europe à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Voilà, dans l'art du temps de Charles VI, le principal élément... Celui que vous retrouverez dans l'art bourguignon, dans l'art flamand de Claux Sluter, a été communiqué directement à la France sans passer par Paris.

Il y avait bien quelques autres éléments dans l'art du temps de Charles VI, mais je n'ai pas le loisir de revenir sur ce que je vous ai dit il y a deux ans. Rappelez-vous, par exemple, tout ce que j'ai démontré au sujet des visages au regard strabique, dont un des types est la statue de Jeanne de Bourbon provenant de l'église des Célestins, où avaient été inhumées les entrailles de cette reine.....

La fin de la huitième leçon et toute la neuvième furent consacrées à des projections des monuments sur lesquels devait porter la suite du cours et dont Courajod voulut d'abord « remplir les yeux » de ses élèves.

DIXIÈME LEÇON

27 Février 1889

LE PORTAIL DE LA CHARTREUSE DE DIJON
LE PUITS DE MOISE
LE TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI

Messieurs,

A l'aide des projections obtenues par la lumière oxhydrique qui vous ont été présentées mercredi dernier, vous avez vu les trois premières manifestations les plus importantes de la sculpture bourguignonne. Ces œuvres sont les premières à citer aussi bien dans l'ordre du temps que dans l'ordre de la valeur esthétique. Elles vous présentent le point culminant de l'art bourguignon, et ce point culminant est en même temps le point initial

Les monuments que vous venez de voir et dont nous allons parler sont : le portail de la Chartreuse de Champmol à Dijon devenue aujourd'hui l'asile départemental des aliénés de la Côte-d'Or ; le puits de Moïse, situé également à la Chartreuse de Champmol, dans le grand cloître, devenu le jardin potager de l'hôpital [1] ; le tombeau de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne — modèle de celui de Jean Sans Peur sculpté de quarante à soixante ans après. Les deux tombeaux sont au musée de Dijon. J'associerai les deux ouvrages dans un même examen.

1. L'ordre proposé ici par moi n'est pas universellement adopté, mais vous verrez bientôt que j'ai raison de le suivre.

L'état civil de ces divers monuments est tout ce qu'il y a de plus en règle. Le premier en date est le portail de la Chartreuse de Dijon. La Chartreuse de Dijon avait été commencée en 1383. De tout l'ensemble de l'église fondée par Philippe le Hardi, chef de la seconde race des ducs de Bourgogne, il n'existe plus aujourd'hui qu'une tourelle isolée et le portail ou plutôt les statues du portail. Philippe le Hardi, né à Pontoise en 1345, était le deuxième fils de Jean II roi de France. Il mérita son surnom de Hardi, de brave, par son héroïque conduite sur le champ de bataille de Poitiers. Son père lui donna le duché de Bourgogne. Son mariage avec Marguerite de Flandre le fit comte de Flandre et d'Artois. Les figures du portail sont celles de Philippe le Hardi mort en 1404 et de Marguerite de Flandre morte en 1405. Les saints sont saint Jean et sainte Catherine.

Puisque je viens de parler de deux personnages politiques, songez à ce que le titre de comte de Flandre, porté par Philippe le Hardi, a pu ajouter à l'attraction déjà irrésistible exercée par l'art flamand sur l'esprit français. Hanté, circonvenu à Paris par l'art flamand, Philippe ne pouvait pas l'être moins à Lille, à Malines ou à Bruxelles, à Hall, où il est mort. Partout il était poursuivi par cette forme de l'art. Il voyait nécessairement tout sous une couleur flamande. Tout conspire donc, même la politique, au triomphe universel de l'école flamande.

Laissez-moi donc encore vous faire remarquer ce fait qui vient confirmer, et rendre non pas seulement évidentes, mais encore nécessaires les théories que j'ai l'honneur de développer devant vous. Ce rayonnement, cette suprématie un moment universelle de l'art flamand, c'était une fatalité historique. Cela crève les yeux même de ceux qui ne font que lire les documents. Laissez-moi en même temps vous demander encore une fois acte de cette doctrine que je répète devant vous si souvent, sous toutes les formes : la propagande de l'art flamand pendant le XIVe et le XVe siècle ; le caractère international de l'art en Europe au moment de la rupture avec l'art du passé et de l'avènement de l'art moderne ; la suprématie de l'art franco-flamand et sa précocité à la même époque ; la lenteur de l'Italie à se mettre dans le mouvement et la parenté des premières œuvres de la Renaissance italienne avec les œuvres de la

Renaissance européenne universelle ; l'identité du mouvement naturaliste aussi bien dans le nord que dans le midi ; la priorité de ce mouvement dans l'action commune des éléments généraux qui ont composé le style définitif de la Renaissance ; les inspirations de l'art antique tenues pour ce qu'elles valent, c'est-à-dire pour un puissant correctif et non comme un élément excitateur ; enfin la nécessité de ne pas commencer l'histoire de la Renaissance en examinant uniquement ce qui se passe sur un point restreint et dans un coin particulier de la carte de l'Europe, mais en faisant un tableau complet de tous les événements contemporains de l'époque du renouvellement général.

Tous ceux qui ont voulu composer une histoire de la Renaissance d'après les vieilles méthodes se sont trompés et c'est ce qui les anime contre la doctrine que je professe. Commencer une histoire de la Renaissance par étudier le mouvement d'imitation de l'antique pratiquée par l'Italie au commencement du xve siècle ; donner à la copie de l'antique le pas sur l'imitation de la nature dans la formation du style de la Renaissance, c'est prouver qu'on n'a pas compris un mot aux origines de cette révolution. Il y a déjà plusieurs années que je soutiens cette thèse contre les fournisseurs habituels de manuels scolaires et les metteurs en œuvre des idées consacrées. On a d'abord combattu mes théories quand elles se sont produites la première fois. Aujourd'hui que l'opinion publique a commencé, grâce à vous, à fixer son attention sur elles, on va tâcher de m'en exproprier. J'ai assez démontré et répété ces doctrines devant vous pour pouvoir vous demander votre témoignage au jour prochain où la vulgarisation, après avoir pillé mes idées, n'hésitera pas à m'accuser de plagiat...

En continuant la Chartreuse, le duc de Bourgogne n'avait pas d'autre but que de se préparer un asile où il pourrait reposer en paix après sa mort. J'ai expliqué ailleurs que ce fut l'habitude, on pourrait dire la manie des hommes politiques des xive et xve siècles, de disposer de leur vivant la tombe où ils voulaient être ensevelis.

Quand l'œuvre de la Chartreuse fut entreprise, en 1383 — je répète les dates parce qu'elles sont de première importance — une ère nouvelle semblait s'être ouverte pour les arts. Le branlebas général du renouvellement avait sonné pour l'occident de l'Europe.

Cette fin du XIVe siècle est extraordinaire. Voyez tout ce qui commence à ce moment-là. Ce fut véritablement un moment solennel : 1386, date de la fondation du dôme de Milan ; 1388, premiers travaux de la Chartreuse de Pavie. Vers les mêmes dates, premiers travaux de la cathédrale de Côme (1396). Que d'églises italiennes, revêtues au XVe siècle d'une enveloppe d'ornementation classique, possèdent une ossature et des constructions primitives remontant aux mêmes années... par exemple, la cathédrale de Rimini, transformée plus tard par Leo Battista Alberti et par Matteo da Pasti en ce qu'on a appelé le temple malatestien, mais dont le point de départ est un monument d'une première renaissance, d'une première émancipation encore toute gothique, fille et sœur de la renaissance du nord de l'Europe. Voilà une étude que je recommande aux élèves de l'École du Louvre en voyage qui connaissent l'histoire de l'architecture. Retrouver sous le travestissement gréco-romain de la seconde période classique de la Renaissance, l'existence de monuments appartenant à une première période de Renaissance qui, elle, n'a rien de classique et qui était internationale à la fin du XIVe siècle.

L'architecte de la Chartreuse de Dijon fut Drouet de Dammartin. Drouet de Dammartin était l'un des architectes les plus en vue à Paris sous Charles V et sous Charles VI. Le duc de Bourgogne l'enleva à la capitale. « Maître Drouet de Dammartin, maçon, fut retenu par Monseigneur le duc, par ses lettres données à Paris le 10 février 1383, maître général de ses œuvres de maçonnerie pour tous les pays, aux gages de 8 sols parisis par jour. »

Je ne pouvais me dispenser de nommer l'architecte, le maître général de l'œuvre de Dijon. Mais l'architecture n'est pas mon affaire. Cette affaire, j'y viens tout de suite : le sculpteur en chef du duc Philippe le Hardi, en 1383, était Jean de Marville.

Ce nom, dit M. le chanoine Dehaisne, s'écrit aussi *de Merreville*, *de Mereville*, *de Menreville et de Menneville* ; il peut venir soit de Merville (Nord), comme le feraient croire les formes Menreville et Mereville, soit de Mervil, hameau voisin de Saint-Trond, dans le Pays de Liège, ou de Marville sur les confins du Luxembourg. Ce qui parait certain, c'est que cet artiste est d'origine flamande. Nous en avons la preuve dans le prénom d'Hennequin que lui donnent les premiers comptes où il est mentionné. Donc pas de

doute, Jean de Marville est déjà un Flamand. Le 22 janvier 1372, il est mentionné comme sculpteur en titre et valet de chambre du duc de Bourgogne qui lui fit don de 100 livres tournois. Avant le 10 novembre 1373, le duc lui ordonna de résider à Dijon « pour certaines besoignes de son métier ». De 1372 à 1389, Jean de Marville figure chaque année dans les comptes pour payement de ses gages.

Jean de Marville fut emprunté par le duc de Bourgogne à l'élite, à l'état-major des artistes groupés à Paris autour du Louvre par Charles V. Voici ses états de service : 1369, tombeau de Charles V dans la cathédrale de Rouen ; 1372, ses gages comme imagier et valet de chambre de Philippe le Hardi ; 1373, il vient demeurer à Dijon ; de 1374 à 1378, il travaille pour le compte de la maison de Bourgogne ; 1383, acompte sur le salaire de plusieurs ouvriers ; 1383, il commence l'exécution plus ou moins effective du tombeau de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne ; 1384, ses gages, frais d'un voyage à Dinant pour l'achat de pierres destinées à la tombe du duc, dépenses et salaires des ouvriers pour la tombe commencée dès 1383 ; 1386, gages et paiement d'ouvriers avec leurs noms. Parmi eux se trouve Claux Sluter. Mêmes dépenses en 1388 ; 1389, polissage de la tombe par les ouvriers venus de Paris ; 1389, mort de Marville ; 1390, son harnois, — son attirail, — est acheté par le duc et donné à son fondeur.

Jean de Marville participa-t-il, dans une certaine mesure, à l'exécution des figures du duc et de la duchesse de Bourgogne qui se trouvaient des deux côtés de la porte de la Chartreuse de Dijon ? Peut-être à la conception générale. Il était en effet sculpteur en titre du duc de Bourgogne quand l'exécution des statues fut décidée.

Les premières mentions que les Comptes de la maison de Bourgogne présentent au sujet des sculptures du portail sont de 1387-1388. Trois grandes pierres furent apportées d'Asnières à l'atelier de Jean de Marville, à Dijon, « pour les tabernacles du portail », disent les comptes. La confection de l'ouvrage fut donc décidée du vivant de Jean de Marville ; mais Jean de Marville mourut en 1389 et des dessins pour tabernacles furent faits par Claux Sluter et même des modèles en bois (en 1390-1391). De plus la présence de Claux Sluter est offi-

ciellement signalée dans l'atelier de Jean de Marville avant que les pierres n'aient été apportées dans cet atelier. Il faut donner, je crois, ces statues à Claux Sluter et à son atelier. Nous allons essayer de le démontrer.

Nicolas Sluter, qui succéda à Jean de Marville, travailla aux statues avec ses nombreux aides et collaborateurs, notamment Jean Prindale et Willequin Smout, etc., etc. La statue de la duchesse, par exemple, était achevée en 1393. On donna à cette date une somme de 5 francs à un charretier qui conduisit à la Chartreuse, avec d'autres sculptures, « l'image de pierres faite pour Madame la duchesse mise au portail de l'Église ». Ce charretier l'avait prise à l'atelier de Claux Sluter. Achevée en 1393, cette statue n'avait pas pu être commencée avant 1388, un an avant la mort de Marville, puisque les comptes ne parlent pas de travaux avant cette époque. Elle est donc forcément l'œuvre du successeur de Marville.

Sans doute, au milieu d'un travail collectif, il y a difficulté à faire des attributions bien positives et à distinguer les mains différentes. Cependant un caractère général se dégage ; et ce caractère général des œuvres de sculpture de la Chartreuse est le style *créé*, inventé, pratiqué et répandu par le sculpteur en chef : Claux Sluter. La tradition, qui lui attribue tout ce qui se fit à Dijon pendant cent ans, va certainement trop loin. Mais il y a quelque chose de vrai dans ce sentiment populaire qui, équitable une fois par hasard, n'a pas dépouillé le créateur d'un style du mérite de l'avoir inventé et il faut lui pardonner d'avoir grossi la part d'activité de son idole, de son héros.

Ce qu'il y avait à Dijon, c'était un atelier célèbre, un foyer d'art très important, incomparable qui, commencé par Jean de Marville, fut continué et illustré par Claux Sluter, par Claus de Werve, maintenu ensuite par Antoine le Moiturier. Cet atelier, inauguré à la fin du XIVe siècle, se conserva pendant près de cent ans. Il fournit des monuments et des modèles à la France et à l'Europe. Il durait encore quand Michel Colombe vint, comme il le raconte lui-même, en recueillir les dernières traditions auprès de maître Antoniet.

Les auteurs des volumes publiés par la *Commission des Antiquités de la Côte-d'Or* en 1831 disaient : « Quoique les registres

de nos archives semblent nous assurer que les statues de la Vierge, celle de saint Jean et celle de sainte Catherine soient sorties de l'atelier de Claux Sluter et de son ciseau, nous sommes tentés de penser que cet artiste en a seulement dirigé l'exécution. Le jet des draperies nous semble moins large (ils veulent dire moins lourd) et nous trouvons moins de naturel dans les poses, tout en reconnaissant d'ailleurs un faire habile dans la manière dont ces figures sont traitées... » C'est vrai qu'il y a quelque chose d'extraordinaire dans l'expression de la Vierge du trumeau. Elle paraît émaner d'une autre inspiration. Mais, pour que cet avis eût quelque valeur, il aurait fallu que ceux qui l'émettaient fussent, au point de vue des styles comparés, en possession de notions sérieuses. Or il n'en était rien. On sait peu de choses actuellemeut dans le public sur l'art du XIVe siècle. Que savait-on en 1834, quand on ne s'appelait pas Léon de Laborde? On ne savait rien et pourtant je vous ai déjà expliqué que l'observation était au fond judicieuse par certains côtés et qu'il faut la retenir au début.

L'hésitation et l'embarras des membres de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or ont fait école depuis 1834. « Nous ne dirons rien de la Vierge, « écrit M. le chanoine Dehaisne. Statue pleine de mouvement qui pourrait être d'une date postérieure au XIVe siècle. » Pour ceci je suis en désaccord avec M. le chanoine Dehaisne. Je crois que la figure de la Vierge pourrait être, à cause du style de ses plis abondants, antérieure aux toutes dernières années du XIVe siècle ; mais elle ne pourrait pas être de beaucoup postérieure. Elle rappelle le style flamand aux plis amples, c'est-à-dire le type de l'art international franco-flamand non encore devenu purement bourguignon. Si, dans le portail de la Chartreuse, il y a quelque chose de Jean de Marville, quelque chose du style antérieur, c'est cette figure-là.

Pourtant, il faut tenir compte du texte que voici : (1398-1399) « Jehan Hust, tailleur de pierre à 18 gros (10 fr. 70) par semaine. Il besogne avec Claux à faire des escus aux armes du duc et de la duchesse pour mettre sur les chapitaulz de la grand'Croix du grand cloître et un tabernacle pour mettre au grand portail de l'Église sur une *ymaige de Notre-Dame* que faict ledit Claux..... » Il est possible après tout que la Vierge du portail soit bien de Claux

Sluter ou faite sous sa direction, bien qu'elle trahisse une inspiration assez sensiblement différente.

(Nous ne croyons pas devoir reproduire ici toutes les citations des comptes et documents d'archives faites par Courajod au cours de ces leçons et qui se retrouvent, copiées de sa main, dans ses dossiers, le *Catalogue raisonné* du musée du Trocadéro (XIVe et XVe siècles) qui fut le résultat de son enseignement, ayant reproduit la plupart de ces textes.)

Au puits de Moïse ou des Prophètes, il ne peut plus être question de la collaboration plus ou moins problématique de Jean de Marville. Jean de Marville était mort en 1389 et de son vivant il n'avait pas été question de décorer de ce monument le grand cloître de la Chartreuse de Champmol. (Le Puits de Moïse, c'est un puits alimenté par une source qui jaillit presque à fleur de terre, et qui avait été englobé dans le cloître de la Chartreuse de Champmol.)

En septembre 1395, après des travaux de jour et de nuit qui furent nécessaires pour épuiser l'eau, on plaça au milieu du Puits, dont le diamètre avait 22 pieds, un pilier de pierre qui montait un peu au-dessus du niveau du sol. Cette solide assise devait servir de piédestal à un large support qui porterait lui-même la Croix. C'est aussi en l'année 1395 que les pierres qui devaient être employées pour ce travail furent conduites des carrières de Tonnerre et d'Asnières dans l'atelier de Nicolas Sluter à Dijon, pour y être livrées aux sculpteurs de 1397 à 1400. Le célèbre statuaire s'occupa de cette œuvre avec son neveu Nicolas de Werve, Jean Prindale et Jean Hust; tous trois flamands. Les comptes nous apprennent que Jean Hust sculpta en 1398-1399 les délicats chapiteaux que l'on admire encore aujourd'hui sur le Puits de Moïse et qu'à la même époque Nicolas de Werve travaillait avec son oncle Sluter à l'image de N.-D. et au Christ qui devait être placé sur la grande Croix. En 1399-1400 et en 1401-1402, le même artiste exécutait, toujours avec son oncle, les anges du support du Calvaire et les saintes femmes et autres personnages qui devaient se trouver au pied de la croix.

Dès 1399-1400, Hennequin Prindale avait sculpté la statue de la Madeleine. Quant aux six grandes statues des Prophètes dont

Nicolas Sluter avait tenu à se réserver l'exécution, elles étaient achevées au moins en partie en 1402. Le Compte de 1401 mentionne une dépense pour le transport des « *prophètes d'imagerie* » de l'atelier de Sluter à la Chartreuse et l'on voit dans le Compte de 1402 que les statues de David, Moïse et Jérémie furent conduites à la Chartreuse pour être placées autour du support de la Croix. On établit autour de ce support une loge en bois; et Jean Malouel, qui venait de succéder à Jean de Beaumetz dans le titre de peintre officiel et de valet de chambre du duc, décora, avec Hermann de Cologne, les statues des Prophètes, des Anges, des Saintes Femmes et la Croix elle-même de ces riches peintures dont les restes se voient encore aujourd'hui sur le puits de Moïse. Les culs-de-lampe au feuillage profondément fouillé sur lesquels reposent les Prophètes et les sveltes colonnes à double chapiteau qui les séparent sont en partie l'œuvre de Pierre Beauneveu, artiste dont le nom se rattache à Valenciennes.

Dès 1383, on commença à méditer l'exécution du tombeau de Philippe le Hardi qui s'en préoccupa de son vivant. C'est Jean de Marville, son sculpteur en titre, qui en fut d'abord chargé. En 1384 il se rend à Dinant pour acheter des pierres destinées à la tombe du duc ; en 1384 on trouve dans les Comptes dessalaires d'ouvriers pour la tombe commencée en 1383 ; en 1386, paiements d'ouvriers avec leurs noms. On voit parmi eux Claux Sluter; en 1389, polissage de la tombe par les ouvriers venus de Paris.

Le tombeau de Philippe le Hardi a donc été certainement préparé à la fin du XIVe siècle et du vivant du duc; des matériaux destinés à sa construction ont été acquis avant 1400. On le sait par des textes positifs. Peut-être le caveau funéraire, comme cela avait lieu quelquefois, fut-il creusé et bâti d'avance. Mais le monument extérieur tout entier ne fut exécuté qu'après la mort de Philippe le Hardi, arrivée en 1404. Il y a longtemps que Dom Plancher nous l'a fait savoir : « On fit depuis et immédiatement après, nous dit-il dans son *Histoire de Bourgogne* (tome III, p. 203), à l'année 1404, à propos de l'enterrement de Philippe, on fit élever un magnifique tombeau sur le lieu de la sépulture de ce duc et l'on y employa les matériaux qu'il avait fait venir pour cela ; c'est-à-

dire les pierres d'albâtre qu'il avait envoyé chercher à Dinant dès l'an 1385 avec une autre qu'il acheta à Paris 100 écus en 1394, pour faire sa représentation et une tombe de marbre noir de 12 pieds de long et de 8 pieds de large qu'il avait fait mener de Verey sous Bar-sur-Seine aux Chartreux de Dijon au mois de juillet 1402. Pour mettre ces matériaux en œuvre et y ajouter ceux qui seraient nécessaires, les maîtres de la Chambre des Comptes firent marché avec un nommé Claux Werve (Claux de Werve dit aussi par erreur de lecture Claux de Vouzonnes), valet de chambre du duc et son sculpteur et Claux Sluter son oncle. Pour ce marché on leur devait donner pour la façon du tombeau une somme de 3612 livres. Le marché fut depuis ratifié par le duc Jean qui, par ses lettres du 11 juillet, leur fit payer d'avance 1934 livres. »

Au sujet des « moines » ou pleureurs, le texte de Dom Plancher, qui écrivait d'après des documents authentiques, est formel. Il serait possible que rien d'important n'ait pu être commencé dans la sculpture avant 1404. Rien ou presque rien ne pourrait être antérieur au xve siècle. Mais si nous possédons déjà la date précise du contrat d'entreprise, nous savons de plus que l'exécution ne fut pas immédiate et que les choses traînèrent en longueur. En 1412, le tombeau n'était pas absolument terminé. La preuve c'est qu'on verra que cette année, le 25 mars, le duc Jean Sans Peur envoya de Paris à Dijon l'artiste chargé de la sculpture funéraire avec mission spéciale d'y travailler et de la « parfaire. »

Le 31 décembre 1409-1410, on sait par un texte que le tombeau de Philippe le Hardi, exécuté alors par Claux Sluter et par Claux de Werve (surtout) est presque terminé. Il ne reste plus que pour cinq mois environ de travail. En 1412 tout est terminé puisque le compte est complètement réglé et apuré.

Voici maintenant l'opinion de M. le chanoine Dehaisne : La première pierre de la Chartreuse fut posée le 20 août 1383. Le duc confia l'exécution du tombeau à Jean de Marville.....

Le 1er novembre 1484, Jean de Marville s'adjoignit, outre deux valets, le sculpteur flamand Philippe Van Erein qui recevait deux francs par semaine, salaire des statuaires de talent. Le 1er mars 1385, il engagea, pour la même œuvre, le célèbre Nicolas Sluter et quatre autres sculpteurs, aussi à deux francs par semaine, avec cinq autres

ouvriers qui avaient un salaire inférieur quoique assez élevé; en 1386-1387, treize sculpteurs et ouvriers ; en 1387-1388, douze ; en 1388-1389, six. Il avait cessé de vivre le 23 juillet 1389. C'est bien à ce dernier, dit M. le chanoine Dehaisne, et non, comme on le croit communément, à Nicolas Sluter, que revient surtout l'honneur d'avoir exécuté le tombeau de Philippe le Hardi. En effet, le même auteur, Jean de Marville, est chargé de cet ouvrage dès 1384 ; il achète les matériaux nécessaires ; c'est sous son nom que toutes les sommes sont payées pour le salaire des ouvriers qui travaillent « par son ordonnance »; durant cinq à six ans, douze ou même quinze sculpteurs, pour la plupart véritables artistes, s'occupent. de cette œuvre sous sa direction ; au moment de sa mort, en juillet 1389, la sépulture était presque achevée, puisque, depuis plus d'un an, on employait des polisseurs et des polisseuses de marbre et que le nombre des sculpteurs était réduit de douze ou quinze à six. Evidemment, la conception du plan et l'exécution d'une notable partie du monument appartiennent à Jean de Marville.

« Nicolas Sluter, dit encore M. le chanoine Dehaisne, eut aussi une part importante dans ce chef-d'œuvre. Outre les travaux personnels qu'il fit sous Jean de Marville, dès 1385, il reçut à partir du 23 juillet 1389, avec le titre officiel de sculpteur et de valet de chambre du duc, la direction du travail. En 1389-1390, les sculpteurs et ouvriers sont au nombre de huit ; en 1390-1391, au nombre de six ; en 1391, 1392, 1393, 1394 au nombre de quatre ; ensuite, il semble qu'on n'a plus exécuté pour la sépulture que des travaux tout à fait secondaires, le polissage, la base et le socle et la pose dans le chœur de l'église des Chartreux. De 1389 à 1393, sous la direction de Nicolas Sluter, les artistes paraissent avoir surtout travaillé à l'admirable galerie de la partie centrale du tombeau et aux statuettes en albâtre qui la décorent. »

« Voici, dit M. le chanoine Dehaisne, ce qui nous semble devoir être attribué aux deux maîtres dans la sculpture du tombeau de Philippe le Hardi : à Jean de Marville, la conception du plan et l'exécution d'une très grande partie de l'œuvre ; à Nicolas Sluter, l'achèvement de l'ouvrage et la confection de la galerie en albâtre, l'une des parties les plus délicatement ciselées. » M. le chanoine Dehaisne, on le voit, revendique pour Jean de Marville, mort en

1389, l'honneur d'avoir été le principal auteur du tombeau du duc Philippe le Hardi. Cette opinion, qui était très vraisemblable, n'est guère soutenable maintenant, et elle a été combattue avec raison par M. Prost dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 48, année 1887, p. 302. Le tombeau du duc serait plutôt, on l'a vu, l'ouvrage collectif de Nicolas Sluter, de son neveu Nicolas de Werve ou de l'atelier du grand maître dijonnais.

En effet, avant 1402, c'est-à-dire onze ans après la mort de Jean de Marville, le tombeau du duc n'était pas encore exécuté. Ce fait résulte des documents suivants : Le 19 novembre 1402, il fut fait un grand pertuis (c'est-à-dire une ouverture, un trou) au mur du crespon (c'est-à dire de l'abside) de l'église des Chartreux pour mettre, par icelluy pertuis, dedans le chœur de la dite église une tombe de marbre noir de douze pieds de long sur huit de large amenée de Dinant à Champmol par ordre de Mgr le duc pour faire sa sépulture.

De plus, voici un texte plus formel encore : « Claux Sluter, valet de chambre et tailleur d'ymages du duc de Bourgogne, mon dit seigneur, par lettres datées de Messigny, 11 juillet 1404, mande à Guillaume Chenillé, receveur général de ses finances en Bourgogne, qu'il a traitté par ses gens avec le dit Claux pour achever la sépulture du duc deffunt son père, commencée en l'église des chartreux de Champmol-les-Dijon pour l'image ou sa représentation qui y doit estre mise avec deux grands anges qui tiendront un heaume ou bassinet à tout son timbre, un lion aux pieds, laquelle représentation sera armée ou en habit royal, selon qu'il jugera, suivant son agrément, le plus convenable, accompagnée de quarante ymages pleurants, semblables, aux deux qui sont déjà faites, 54 angelots d'albastre, et que ledit Claux s'est engagé de finir à ses frais et dépens dans 4 ans en fournissant tout ce qui sera nécessaire pour cela généralement, outre les provisions de matières et d'outils qui y sont déjà, lesquelles lui resteront à la fin de l'ouvrage moyennant qu'il lui donnera pour cela, pour ses gages desdits 4 ans, 960 livres qui luy seront payez de quart d'an en quart d'an, outre ses gages de huit gros par jour depuis la mort du feu duc son père jusqu'au dit jour 11 juillet et 2000 francs d'or pour tous frais qu'il fera pour ce, tant en fourniture de matière, outils et ouvriers qu'en autres choses quelxconques, savoir chacun d'ïceux...

De plus, il a été convenu avec luy que si la grande pièce de marbre qui est en l'église des chartreux venait à se rompre ou endommager en aucune manière en la travaillant ou en la plaçant, il n'en répondrait de rien, à moins que ce ne fut par sa faute propre évidemment. En outre, qu'il aurait sa demeure où il est logé actuellement jusqu'à ce qu'il ait achevé l'ouvrage, avec exemption de tout payement et de touts aydes et subventions qui se lèveront durant ledit tems à Dijon pour quelque raison que ce soit, etc.....

L'ouvrage, dit M. Prost, ne fut pas terminé à l'expiration du délai prévu par la convention. Le 13 mai 1409, Jean Sans Peur, pendant un séjour à Dijon, alla visiter, aux Chartreux, les travaux qu'on exécutait encore au tombeau de son père. Le monument ne fut complètement achevé, reçu et soldé qu'après la mort de Nicolas Sluter, au commencement de janvier 1411. »

ONZIÈME ET DOUZIÈME LEÇONS [1]

6 Mars 1889.

LES TOMBEAUX DES DUCS DE BOURGOGNE

Messieurs,

Dans notre entretien du 27 février, nous avons examiné, d'après les textes, ce qu'il fallait penser de deux des monuments les plus importants de l'école bourguignonne de sculpture au point de vue des attributions d'auteurs et des dates d'exécution. Vous devez avoir maintenant une opinion raisonnée sur ces deux monuments qui sont le portail de la Chartreuse de Dijon et le puits de Moïse de la même Chartreuse. Nous avons même commencé à étudier deux autres monuments dijonnais qui forment avec les précédents un ensemble considérable, que vous devez connaître avant tout et que vous devez étudier dans les moindres détails pour parvenir à comprendre ce que c'est que l'école de Bourgogne, c'est-à-dire l'école de la France pendant tout le xve siècle.

Je vous prie d'enregistrer dès maintenant cette théorie que je développerai et démontrerai durant toute l'année, et à laquelle j'ai déjà fait tant d'allusions depuis trois ans devant vous. L'école française tout entière du xve siècle fut influencée et même absorbée

1. La douzième leçon fut tout entière consacrée à des projections.

par l'école bourguignonne. L'école fondée par Claux Sluter et par ses collaborateurs à Dijon a rayonné pendant cent ans sur la France et mérite par conséquent une étude spéciale, que personne, je répète, que *personne* ne lui a encore consacrée. J'ai déjà dit cela ; je le dirai encore ; donnez-moi acte de mon insistance. J'ai besoin de cette constatation pour ne pas être exposé à être dépouillé de mon droit de priorité dans la mise en lumière d'un art méconnu et incompris depuis quarante ans, même après les beaux travaux du marquis de Laborde. Laissez-moi prendre des garanties contre les revendeurs des idées des autres.

Laissez-moi, Messieurs, causer avec vous à cœur ouvert. MM. les élèves de l'école du Louvre doivent se souvenir du pacte passé entre nous lors de notre premier entretien de 1887. Je me suis engagé à les affranchir du tribut qu'ils payaient aux vulgarisateurs et à les mettre en contact direct et immédiat avec les dernières conclusions de mes recherches. Je leur livre tout et sans réticence. Mais en revanche, je me crois le droit de réclamer leur témoignage. L'histoire de l'art est en ce moment régentée par une compagnie de publicistes, qui prétendent être les seuls éducateurs attitrés et officiels du public et maintiennent ce même public dans le respect des opinions consacrées par le temps et par les livres. Quand leur siège est fait, nos publicistes ne veulent plus s'informer et traitent de *paradoxales* les théories dont ils n'avaient pas prévu l'apparition. On m'a attaqué et je réponds.

Il y a longtemps déjà que j'ai l'habitude d'entendre déclarer que mes opinions sont paradoxales par ceux-là mêmes qui s'empressent, au bout d'un court espace de temps, de les adopter. J'ai l'air de ne pas m'en apercevoir, mais je vois clair. J'étais naguère paradoxal quand je soutenais la thèse, si évidente pourtant, de la polychromie de la sculpture du moyen âge ! j'étais paradoxal quand je prouvais que l'élément de l'imitation de l'antique n'était pas le seul, ni même le principal coefficient de la Renaissance ; j'étais paradoxal quand je prétendais apprendre à certains conservateurs de collections publiques l'histoire et la provenance de monuments dont ils avaient la garde. Et mes contradicteurs, à chaque démonstration nouvelle, demandaient régulièrement à faire des réserves au nom des principes admis. Un mois après, j'étais dépassé dans mes affirmations les plus audacieuses.

Voici ce qui se passe ordinairement dans le monde des vulgarisateurs. Le publiciste, rédacteur d'une histoire de l'art, sait toutes les langues ; il connaît tout ce qui a été écrit sur une question ; il se fait, en dehors des monuments dont il néglige l'analyse, une opinion moyenne qu'il croit sincèrement originale et alors, fort de son étude très consciencieuse, il estime qu'à côté de cette opinion devenue sienne, il n'y a place que pour l'erreur. Donc, lorsqu'une théorie nouvelle surgit, le publiciste commence par la nier. Et tout ce qui n'a pas été consacré par l'adhésion du sentiment public, tout ce qui n'a pas été affirmé par des publications signées de noms autorisés est considéré par lui comme non avenu. C'est une quantité négligeable. C'est là la première phase d'une évolution qui va s'opérer. Deuxième phase : l'opinion nouvelle, déclarée paradoxale et méprisable, tant qu'elle n'avait pas de nombreux adeptes, se développe et prend un corps. Elle est acceptée et prise en considération par le sentiment public. Le publiciste la subit malgré lui d'abord, et finit par l'absorber. Troisième phase : le publiciste devient un champion intraitable de la thèse qu'il a adoptée depuis qu'elle a réussi. Il interdit à tout le monde d'y toucher, même à celui qui l'a émise pour la première fois. C'est son fief.

Il y a en Europe un petit nombre de travailleurs sincères qui s'amusent à tirer de temps en temps des pétards, d'ailleurs inoffensifs, entre les jambes des bonnes gens qui croient qu'on peut avoir une doctrine personnelle sur l'histoire de l'art en résumant les travaux des autres, qui se figurent que la science peut un beau jour se fixer à tout jamais et qu'elle est codifiée et parafée *ne varietur*.

Demandez au docteur Bode ce qu'il en coûte pour jouer à ce jeu-là. Demandez à l'éminent auteur du *Catalogue des sculptures du Musée de Berlin* s'il est prudent de changer loyalement d'opinion, sans obtenir le consentement préalable de tous ceux qui nous ont copiés depuis dix ans parce qu'ils estimaient avoir des garanties d'une inébranlable sûreté. La punition de ceux qui ne pensent pas par eux-mêmes et qui expliquent les idées des autres, c'est de ne pouvoir changer d'opinion sans confesser leur emprunt, sans avouer leurs procédés. Malheur au savant qui, en changeant d'avis, expose un vulgarisateur à être obligé de se justifier et de se défendre. Le vulgarisateur ne pardonnera jamais. Car il ne peut

plus changer d'avis sans reconnaître qu'il n'a pas d'opinion personnelle et qu'il est incapable d'inventer.

La morale de tout cela, c'est que les élèves de l'école du Louvre ne doivent pas être des vulgarisateurs, mais, avant tout, des savants pensant par eux-mêmes, se faisant à eux-mêmes une opinion. La morale de tout cela, c'est qu'ils doivent assister de leur témoignage celui qui se donne à eux tout entier, en préférant confier à leur mémoire la primeur de ses pensées au lieu de ne la livrer, que sous la garantie de la publicité par l'impression. Tant pis, dira-t-on, tant pis pour le professeur qui ne sait pas se réserver! Quoi qu'il arrive, Messieurs, je persisterai à croire que l'enseignement ne doit pas vivre uniquement des miettes et des restes de la science. A-t-on vraiment besoin d'écrire quand on a l'honneur et le bonheur de parler devant un auditoire aussi nombreux? Vous formez la plus enviable des publicités, une publicité vivante et agissante, une publicité qui ne se borne pas à consacrer avec indifférence et inconscience l'opinion qu'on lui confie, mais qui s'en fait la collaboratrice, par la propagande, dans les jours prospères; et qui, j'en ai l'espoir, s'en fera la protectrice dans les jours de lutte et de danger...

Revenons bien vite à Dijon. Les deux autres monuments que nous avons commencé à étudier mercredi dernier sont les tombeaux des ducs de Bourgogne. Le tombeau de Philippe le Hardi, vous le savez, a été le point de départ de l'idée qui a fait élever la Chartreuse de Champmol à Dijon. L'ordre des Chartreux était à la mode à ce moment : c'est également une *chartreuse* que, quelques années plus tard, le duc de Milan fit construire auprès de Pavie, dans le même but que le duc de Bourgogne. L'exécution, vous l'avez vu, fut méditée dès le 15 juillet 1383, jour où la première pierre fut posée. En 1384 on achète quelques-unes des matières premières destinées au tombeau et des ouvriers commencent à être payés pour le travail.

L'auteur principal du tombeau fut-il Jean de Marville, sculpteur attitré du duc de Bourgogne de 1383 à 1389, comme le croit M. le chanoine Dehaisne dont vous connaissez le raisonnement? Je vous ai dit que je ne le croyais pas. J'estime que le caveau funéraire, comme cela arrivait quelquefois, fut creusé et bâti d'avance, mais

que le monument extérieur presque tout entier ne fut exécuté qu'après la mort de Philippe le Hardi, arrivée en juin 1404.

Rappelez-vous que je me suis servi de l'opinion de Dom Plancher, dans son *Histoire de Bourgogne*, tome III, p. 203. Vous devez vous référer au passage, que j'ai cité, qui est très net et dont on a eu tort de ne pas tirer plus de parti. Rappelez-vous les textes que je vous ai cités et d'après lesquels rien n'était mis en place ni en 1402, ni même en 1404, puisqu'à cette date intervient un nouveau contrat passé entre le duc, Nicolas Sluter et son neveu Nicolas de Werve, agissant en son nom. Rappelez-vous, d'un autre côté, que depuis le 1er mars 1385 Nicolas Sluter était entré dans l'atelier de Jean de Marville.

C'est un texte très important que ce marché passé en 1404 entre Nicolas ou Claux de Werve — en association avec son oncle — pour la façon du tombeau de Philippe le Hardi. Il est analysé par M. de Laborde.

Rappelez-vous l'article de M. Bernard Prost dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 48, p. 302 et suiv. Enfin rappelez-vous bien les termes de l'acte du 11 juillet 1404, dans lequel Claux Sluter s'engage envers Jean sans Peur « à achever la sépulture du duc Philippe le Hardi et à faire l'image ou représentation qui y doit être mise avec deux anges qui tiendront un heaume ou bassinet... un lion aux pieds, laquelle représentation sera armée, ou en habit royal, selon que le duc le jugera le plus convenable, accompagnée de 40 ymages de pleurants, semblables aux deux qui sont déjà faittes. » Il résulte de ce texte qu'en 1404, c'est-à-dire quinze ans après la mort de Marville, le tombeau n'était guère avancé. La figure principale était encore à faire et il n'y avait que deux pleureurs d'exécutés.

Vous verrez bientôt que Claux Sluter avait été très malade en 1399 et qu'en 1404 il se retire du monde non pas à la Chartreuse, comme on l'a dit et comme je l'ai peut-être répété ici, mais au monastère de Saint-Étienne de Dijon. Il y a donc des chances pour que Jean de Marville n'ait rien fait au tombeau du duc Philippe le Hardi. Il y a même beaucoup de chances pour que Sluter n'ait pas beaucoup travaillé à ces fameux pleureurs que tout le monde lui attribue. En 1404, au moment où Sluter se retire du monde ou

du moins entre comme pensionnaire dans un couvent, il n'y a que deux pleureurs de sculptés.

Les publicistes qui ne recherchent que l'opinion courante et triomphante sont, eux, sûrs de leur fait. Tout le monde dit que c'est Sluter; donc c'est Sluter. Pour moi, le texte produit par M. Prost m'a fortement ébranlé. Je ne suis sûr de rien. Vous avez vu qu'en 1409, le 13 mai, Jean sans Peur pendant un séjour à Dijon, alla visiter aux Chartreux les travaux qu'on exécutait encore au tombeau de son père. Le tombeau ne fut complètement achevé, reçu et soldé, qu'après la mort de Nicolas Sluter et au commencement de janvier 1411. En 1411, il résulte d'un texte que Nicolas van Werve, qui était venu vraisemblablement travailler à Paris soit pour Charles VI, soit pour le duc Jean de Berry, est précipitamment rappelé et expédié à Dijon pour terminer le tombeau de Philippe le Hardi. Donc ce tombeau n'était pas encore fait. Il ne fut terminé qu'en 1412, comme il résulte du texte suivant : « A Claux de Werve, tailleur d'ymages et varlet de chambre de mondit Seigneur, là somme de six cent cinquante frans deux gros restant à lui paier de la somme de III^m VI^c XII frans (3612) qu'il devait avoir tant pour ses frais et missions qu'il lui a convenu faire pour parfaire et asseoir la sépulture de feu mon très redouté seigneur mons. le duc Philippe dont Dieu ait l'âme, comme pour les gaiges de feu Claux Sluter, son oncle, et de lui, depuis le trespassement de feu mondit Seigneur jusques au dernier jour de décembre mil CCCC et dix selon l'advis et deliberation escripte le Ve jour dudit mois de décembre. »

Pour supplément d'information, voir les *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or, années 1832-1833;* l'ouvrage du chanoine Dehaisne avec les réserves indiquées; le travail de M. Prost dans la Bibl. de l'École des Chartes; le livre de M. Léon de Laborde; le livre de M. Michiels, l'*Art flamand dans le Nord-Est de la France*; les articles de M. Jean Rousseau.

Tombeau de Jean sans Peur. — Je ne peux pas séparer les deux tombeaux des ducs de Bourgogne dans l'examen que nous en faisons, parce que, tout divisés qu'ils sont dans l'ordre des dates, ces deux tombeaux se touchent cependant par de nombreux côtés et s'éclairent réciproquement. Voici comment le tombeau de Jean Sans-Peur était décrit en 1725 dans le *Mercure de France* : « Au-

dessus de ce mausolée, celui de Philippe-le-Hardi, en face du grand autel, est celui du duc Jean, fils de Philippe-le-Hardi, surnommé Sans-Peur, dont la figure couchée est représentée au naturel avec celle de Marguerite de Bavière, sa femme. Ce monument est de la même grandeur que l'autre et de la même beauté, avec le même nombre de petites figures de marbre blanc, qui sont autour du tombeau et qui représentent le convoi de ce prince de la même manière que celui de Philippe-le-Hardi. On lit autour et sur l'épaisseur de la grande dalle de marbre noir sur laquelle sont posées les figures, cette épitaphe : ... de Jehan qui trépassa le X jour de septembre mil CCCCXIX et la dite dame sa compagne le XXIII jour de janvier l'an mil CCCCXIX Veuillez dévotement prier Dieu pour leurs âmes. »

Emeric David (*Histoire de la sculpture française*, p. 124) nous a fort bien renseigné depuis longtemps sur ce monument : « En 1441, dit-il, Philippe le Bon, duc de Bourgogne, fit élever dans le chœur de l'église des Chartreux de Dijon, à côté du tombeau de Philippe le Hardi, son aïeul, celui de Jean sans Peur, son père, dont le corps était demeuré jusqu'alors déposé dans l'église de Notre-Dame de Montereau. Le statuaire directeur de l'ouvrage fut Jean de la Vuerta, espagnol, natif de l'Aragon. Il eut pour collaborateurs, Jean de Droguès, vraisemblablement espagnol, et Antoine le Moiturier, évidemment français si l'on en juge par son nom. Il fut convenu que le mausolée serait à peu près semblable à celui de Philippe le Hardi, seulement un peu plus large. La statue de Marguerite de Bavière, femme du duc, fut placée à côté de celle de son mari. Le traité fait entre le duc et les sculpteurs portait expressément que les deux têtes seraient les images et représentations dudit duc Jean et de la dite duchesse sa femme, selon les portraits qui seraient baillez à la Vuerta, etc. »

Emeric David n'avait pas tout connu. La date de 1444 n'était pas le véritable point de départ des travaux du tombeau du duc Jean sans Peur.

Le tombeau de Jean sans Peur fut préparé dès 1435. En effet, on lit dans Pinchart (*Archives des Arts, Sciences et Lettres*, tome I, p. 260) : « Les pièces qui suivent établissent que les carrières de notre pays fournirent les pierres de ces magnifiques mausolées que Philippe le Bon fit placer dans l'église des Chartreux de Dijon.....

La première note que nous rapportons prouve que le duc Philippe avait déjà commencé à mettre à exécution, en 1435, le projet qu'il avait d'élever un monument à la mémoire de son père et de sa mère. « A Jehan Nonnon, machon, demourant à Dinant, pour l'achat de XXII grandes pierres de noir marbre prinses à la Falize du dict lieu de Dinant, que Mgr y a fait acheter pour icelles envoïer à Masières-sur-Meuse et d'illec, (c'est-à-dire de là), à Dijon, pour faire deux sépultures; pour icelui achat : III^c V piétres, etc. » Par lettres patentes du 10 décembre 1435, il fut payé 426 peters à 26 sous pièce, ou 553 livres 16 sous pour les frais de transport de ces pierres. »

En 1444, on se mit sérieusement à la besogne. Jean de la Vuerta ou de la Huerta, un espagnol, fut chargé de sculpter le tombeau. Le catalogue du musée de Dijon donne un extrait d'un titre de la Chambre des comptes de Bourgogne : Du compte de Jean Visen, pour l'année finie en 1444, transcription du marché faict par Jean Visen pour l'année 1444, transcription du marché faict par Jehan de la Vuerta, dit d'Aroca, du pays d'Aragon, tailleur d'ymaiges, demeurant à Dijon avec Mgr le duc, pour la sépulture de Mgr le duc Jehan et de Madame Marguerite de Bavière sa femme, moyennant le prix et somme de 4000 livres qui seront payés en quatre ans; le marbre noir et six pierres d'albâtre des perrières de Salins, laquelle sépulture serait de cette longueur et hauteur, et d'aussi bonne pierre et matière qu'estoit celle du duc Philippe-le-Hardi aïeul du dit duc (Philippe-le-Bon). Plus feroit autour de la dicte sépulture ymaiges tant pleurants que angelots; sur lesquels angelots il feroit des tabernacles ce qui n'estoit en la sépulture du duc Philippe (le-Hardi). »

Autre pièce inédite, communiquée par M. Prost, très importante : « 1443, A Perrin Bonost, héritier de feu maistre Jehan Bonost à son vivant conseiller et maistre des comptes de mon dit seigneur le duc, la somme de cent solz tournoiz que mes dis seigneurs des comptes lui ont ordonné estres baillez et délivrez par traictié et accord fait avec luy pour le louage d'un hostel séant devant les Cordeliers de Dijon, naguères appartenant aud. deffunct, lequel hostel *Jehan de la Uerta* dit de Roca, tailleur d'ymages, a tenu et occuppé depuis environ la Toussains en ce présent an M CCCC XLIII et derrenier passé pour et en intencion d'y faire

et assouyr la sépulture de feu noble mémoire mons. le duc Jehan cui Dieu pardoint, selon le devis contenu et déclairé ou marché sur ce fait, et icelle sépulture rendre assovye et assise dedans l'église des Chartreux-lez-Dijon dedans le temps et terme de quatre ans, pendant lequel temps que le dit Jehan fera l'ouvrage de la dite sépulture, mon dit seigneur le duc à ses frais et despens doit songnier et bailler au dit Jehan maison en ceste dicte ville de Dijon jusques au XVIe jour du présent mois de mars en suivant on dit an que au dit *Jehan de la Uuerta* a esté louhé autre hostel, pource que le dit Perrin Bonost a dit qu'il voulait vendre icellui hostel du dit deffunct, ainsi que ces choses et autres sont plus à plain déclairées ou mouvement de mes dits seigneurs des comptes. Cy rendu avec quictance du dit Perrin Bonost escripte au doz d'icellui mandement du XVIIe jour de mars M CCCC XLIII pour ci C sols t. (*Archives de la Côte-d'Or*, B. 1686, f° 123, r° et v°, communiqué par M. Prost).

Emeric David nous avait appris que Jean de Droguès et Antoine le Moiturier travaillèrent aussi au tombeau du duc Jean sans Peur. Cela était vrai.

« Jehan de Droguès, imageur, 1443. Mention de l'obligation que a faicte Jehan de Drogues, ymageur, de faire deans quatre ans la sépulture de feu Monsieur le duc Jehan cui Dieu pardoint, et icelle asseoir en l'église des Chartreux-lez-Dijon, tant par la forme et manière déclairées esdictes lectres d'obligacion ». Pièce antérieure au 31 mars 1443 (n. st.). *Archives de la Côte-d'Or*, B 1686, f° 124, communiqué par M. Bernard Prost.

Le tombeau du duc Jean sans Peur devait être déjà avancé en 1448. En effet, dans le contrat passé entre le duc de Bourbon et Jacques Morel, sculpteur du mausolée de l'abbaye de Souvigny, il est dit que le dit mausolée sera « de la haulteur de la sépulture de feu monseigneur le duc de Bourgogne estant à Dijon. » Il s'agit de Jean sans Peur qui avait pour fille Agnès de Bourgogne, femme de Charles de Bourbon. Les tombeaux de Dijon devinrent des types qui furent copiés aussi à Bourges pour la Sainte-Chapelle.

Le tombeau du duc Jean sans Peur, avons-nous dit, devait être assez avancé en 1448. Cependant, en 1461, les deux figures couchées sur le tombeau n'étaient pas encore faites. Ces retards ne doivent pas étonner. Il y en eut bien d'autres pour les tombeaux

que certains princes se faisaient construire de leur vivant (par exemple, pour le tombeau commandé par le roi René d'Anjou à destination de la cathédrale d'Angers), délais et retards que j'ai expliqués dans un article de la *Gazette archéologique* en 1885. En 1461, les deux figures couchées du duc et de la duchesse n'étaient pas encore exécutées. En voici la preuve.

Entrée en scène d'Antoine le Moiturier (Comptes de 1461). « Pierres d'albastre amenées de la pierrerie de Foulme au comté de Bourgogne au mois d'octobre 1461, pour faire les deux gissans du tombeau du duc Jehan et de Madame Marguerite de Bavière. Marbre noir de Dinant et de Maizière sur la Meuse ». Maître Antoine le Moiturier, ymagier demourant à Saint-Antoine de Viennois, fut envoyé par Madame la duchesse de Bourbon parce qu'il était le « meilleur ouvrier d'ymaigerie de France. » Le Moiturier est signalé par Gilquin dont je parlerai bientôt.

Il n'est pas certain que les statues de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière aient été exécutées par Jean de la Huerta, ni par Jean de Droguès. Peut-être ces artistes n'ont-ils fait que les figurines du tour du sarcophage. Il est impossible d'être renseigné précisément sur leur œuvre. En tout cas, dès 1466, le sculpteur chargé du tombeau était Antoine le Moiturier.

« En la Chambre des comptes fait marché avec Antoine le Moiturier d'assouvir de son métier ce qui restait encore à faire en la sépulture de feu de très noble et excellente mémoire Monseigneur le duc Jehan, que Dieu absoille, pour asseoir en l'église des Chartreux. Ce marché fait le 4 novembre 1466. » A la visite, « on trouva faict et en perfection les deux gisants, angelots, plorents, tabernacles (dais), lampettes (petits culs de lampes). » Il n'étoit pas tenu des ouvrages suivants qui lui sont payés à part : « savoir de tous les fers employés ez tabernacles en posant et asseyant les plorans de la sépulture ; de douze chevilles de fer pour tenir les quatre anges sur le timbre, sur le marbre et aussi ez mains des anges qui entretiennent le tymbre et les armes des dicts gissants et le plomb nécessaire. »

Les travaux continuèrent après 1466.

« (1467-1468). — Comptes d'Arnolet Marchecol. — Barrière autour des tombeaux des ducs, « fait deux treillis de bois pour enclore les sépultures de Messeigneurs les ducs Philippe et Jean estant aux Chartreux, affin de préserver que ceux qui vont autour ne puissent

approcher les dites sépultures, ne rompre ou porter domaiges aux ouvraiges d'albastre estant autour d'icelles. »

Il résulte des comptes de 1468 (Comptes d'Arnolet Machecol) que maître Pierre Antoine le Moiturier était tailleur d'imaiges pour la sépulture du duc Jehan que l'on faisait aux Chartreux en 1468. Tout semblait terminé en 1470. Réception du tombeau du duc Jean et de dame Marguerite sa compagne fait par le Moiturier le 6 juin 1470.

« (1470). — Tombeau du duc Jean aux Chartreux de Dijon exécuté moyennant 650 francs par Monsieur Anthoine le Moiturier, tailleur d'images. »

En 1470 tout n'était cependant pas terminé : Charles Humblot, dit Bernard, orfèvre à Dijon, reçoit 20 escus d'or ou 20 livres 10 sols « pour avoir doré de fin or 56 petites formes de elles (d'ailes) d'anges faictes de cuivre lesquelles 56 elles ont été mises et assises aux personnages d'anges étant autour de la sépulture de feu Mgr le duc Jehan que Dieu absoille, estant en l'église des Chartreux de Dijon. » (Ce sont les ailes des vingt-huit angelots posés sur les chapiteaux des pilastres du tombeau de Jean sans Peur.) Ces angelots avaient disparu déjà au XVIIIe siècle comme je vous le prouverai. On en a refait qui n'ont pas des ailes en métal.

Écoutez encore les comptes : (1475). « Jehan Humblot, orfevre à Dijon, n'ayant si bien fait les ailes des anges à la sépulture de Mgr le duc Jehan estant aux Chartreux ainsi que le marché le portait, de même que celles de Mgr Philippe, fut condamné par M^rs des Comptes à donner un calice d'argent pour la chapelle de la Chambre des Comptes, à quoi il satisfi. »

Le tombeau de Jean sans Peur a été gravé dans Dom Plancher, *Hist. de Bourg.*, tome III, p. 526 ; Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, album, 2e série, pl. 17. Il a été dessiné par Gilquin comme celui de Philippe le Hardi. Le point de départ de ce que l'on sait sur la Chartreuse de Dijon a été la notice naïve mais très curieuse de Gilquin. Voir aussi *Mercure de France*, 1725, p. 298.

Les tombeaux des ducs de Bourgogne ont fait école et je me trouve entraîné à vous signaler rapidement les monuments qui les ont copiés.

Tombeau de Jean duc de Berry à Bourges. — Lorsque Charles VII fit ériger à Bourges, dans la sainte Chapelle de cette

ville, le tombeau que le duc Jean de Berry n'avait eu que le temps de se préparer, on ne crut pas pouvoir mieux faire que de reprendre le programme du tombeau de Philippe le Hardi. La statue du duc Jean est conservée dans la cathédrale de Bourges. C'est une œuvre de sculpture bourguignonne ou flamande, exécutée pour la figure principale par Jean de Roupy dit de Cambray, avant 1438. Nous savons qu'elle offrait la plus grande ressemblance avec les tombeaux du Musée de Dijon. La sainte Chapelle de Bourges ne devait être, comme la Chartreuse de Dijon, qu'un mausolée grandiose (Bulles papales obtenues à cet effet dès 1392). Le duc Jean mourut en 1416 avant que le tombeau ait pu être commencé. Le roi Charles VII, neveu et héritier de Jean duc de Berry, se chargea d'élever une sépulture à son oncle.

Le sculpteur du monument Jean de Roupy dit de Cambray, mourut avant de l'avoir terminé. Il n'avait fait que la statue du prince qui existe encore à Bourges. Les héritiers de l'artiste ne reçurent le prix de l'ouvrage qu'en 1450.

Le tombeau du duc Jean, dont MM. de Champeaux et Gauchery ont étudié une restitution, comportait dans sa composition une série de *pleurants*. Ces pleurants, ces « deuils » existent encore au musée de Bourges et chez M. le marquis de Vogué. En 1453, le roi René, allant visiter le tombeau du duc de Berry, nous apprend dans sa correspondance que les ouvriers employés au tombeau de Jean de Berry étaient des flamands. Les noms de deux d'entre eux sont connus ; ils s'appelaient Étienne Bobillet et Paul Mosselmann. Ils travaillaient au milieu du xve siècle. René désira employer pour achever son tombeau ces artistes qu'il déclarait flamands et qui travaillaient à Bourges.

Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et Mémoriaux du roi René*, Paris, 1873, p. 56. — 9 septembre 1459, *Lettre de René aux gens des comptes* : « Au xe article qui est que maistre Jacques Moreau (Morel) est presque à la fin des chevaliers et dammes de nostre sépulture et que les visitez souvent, et est très belle et riche besoingne, nous avons seu par autres lettres comment il est trespassé et que ladite sépulture n'est encore achevée. Et pour ce que ne savons nul pareil ouvrier qu'il estoit, faictes enquerir et savoir à Bourges si les Flamands qui ont besoigné en celle de feu le duc de Berry, en laquelle Monseigneur le Roi a fait naguere besoigner,

et comme croions fait encore de présent — s'ils y sont encores — et les faictes venir, s'il est possible de les avoir pour l'achever, comment qu'il soit : Car comme nous avons entendu ce sont les meilleurs ouvriers qui soient en ces marches de par de ça, et les envoiez quérir jusque là... etc., etc. »

Tombeau d'Anne de Bedfort, sœur du duc de Bourgogne, Philippe le Bon. — Le tombeau d'Anne de Bedfort, commencé en 1442, terminé en 1450, avait été élevé aux Célestins de Paris par Guillaume de Veluton, tailleur d'images, demeurant à Paris. La statue, conservée au musée du Louvre était accompagnée de « pleurants ».

Tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne à Souvigny. — Le texte du contrat passé entre l'artiste et les princes fondateurs de leurs sépultures a été conservé. On y lit : « Et de dans lesdits tabernacles aura quarente et quatre personnages d'albatre, ou plus ou moins, plorants et portant dueil. » J'ai publié les statues principales du tombeau de Charles de Bourbon, œuvre de Jacques Morel. Ces statues sont moulées au Trocadéro. Vous en avez vu des projections. Les pleureurs ont tous disparu. Le dernier mot de cet art des tombeaux à *personnages en deuil* est le monument de Philippe Pot acheté par le Louvre.

Le grand nombre des tombeaux bourguignons à figurines de pleureurs a multiplié les figures dans les collections publiques et particulières. J'ai parlé de ces figurines dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* en novembre 1885.

Voici quelques-unes des principales pièces parmi ces statuettes de pleureurs : au musée de Cluny, au Louvre, au musée de Bourges, de Moulins, de Dijon, de South Kensington, d'Avignon, de Lyon, du Puy, — celles de l'ancienne collection Denon, celles de la collection Basilewski, celles du baron Arthur de Schikler, de M. le marquis de Vogué.... Il y a eu beaucoup d'autres encore. Il faudrait faire pour ces statuettes ce que Potthast a fait pour les manuscrits !

TREIZIÈME LEÇON

20 Mars 1889

MONUMENTS DE LA SCULPTURE BOURGUIGNONNE

MESSIEURS,

Malgré l'altération subie par les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, je vous ai indiqué comment, à l'aide des descriptions anciennes (*Mercure de France*, février 1725, p. 298) et des dessins exécutés en 1736 par Gilquin, on pouvait arriver à reconstituer l'état primitif de ces tombeaux.

Grâce à nos projections à la lumière oxhydrique[1], vous savez maintenant, à n'en pouvoir douter, comment un certain nombre de figures du tombeau de Philippe le Hardi ont été copiées très exactement par l'auteur du tombeau de Jean sans Peur : par exemple il y a deux moines avec la main dans le livre entr'ouvert, il y a deux chappiers presque absolument pareils ; il y a deux évêques presque absolument pareils ; il y a deux chartreux vus de profil, identiques ; il y a deux moines pleurants, la manche engagée dans le capuchon ; il y a deux figures avec le bras relevé derrière la tête, celui du tombeau de Jean sans Peur et celui du musée de Cluny. La seule différence qui puisse exister entre les deux séries est celle

1. De ces démonstrations au tableau, toujours improvisées au courant des leçons et qui ont laissé une si vivante impression dans l'esprit de tous les auditeurs, il n'est malheureusement rien resté dans les manuscrits de Courajod.

qui sépare l'original de la copie, mais d'une copie contemporaine. A ce point de vue, l'ensemble des figures du tombeau de Philippe le Hardi est meilleur. Mais pour arriver à cette conclusion et avoir le droit de la formuler, il faut avoir fait le travail d'analyse auquel nous nous livrons avec vous. Et je tiens à établir devant vous que ce travail n'avait jamais été tenté.

En l'absence de tout autre élément de critique, on a fixé en bloc et sans distinction à la fin du XIVe siècle l'exécution de toutes les figurines qui offraient de l'analogie avec les personnages du tombeau de Philippe le Hardi. Les conservateurs de collections publiques, les particuliers, possesseurs de ces monuments les attribuent invariablement à Claux Sluter, réputé l'auteur du tombeau du duc. Mais c'est là une opinion qui n'aurait pas pu se soutenir même *a priori*. En effet, dans l'hypothèse que toutes les statuettes venaient des tombeaux des ducs de Bourgogne, il fallait supposer que le tombeau de Philippe le Hardi avait seul subi des détériorations et que rien n'avait été distrait de celui de Jean sans Peur. Ce second tombeau, je vous l'ai dit, est sensiblement postérieur au premier.

La confusion entre les fragments qui proviennent des deux tombeaux et la substitution des uns aux autres s'expliquent d'ailleurs quand on considère combien ces monuments sont semblables dans la forme, quoique séparés par un assez long intervalle de temps, et quand on se reporte aux termes du contrat par lequel l'auteur du second tombeau, celui de Jean sans Peur, s'est engagé à copier en quelque sorte le premier, celui de Philippe le Hardi.

J'espère, Messieurs, que vous avez pu vous faire une opinion solide sur la valeur et l'expression des tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon. C'est à dessein que j'ai insisté aussi longtemps. Il faut qu'on cesse, en France, de parler de ces monuments sans les avoir étudiés de très près dans leur essence. Il est honteux, pour nous Français, que ces tombeaux de Dijon aient donné lieu à tant de panégyriques et à tant de dithyrambes, avant d'avoir provoqué la moindre étude critique. Il est honteux que, depuis un siècle et demi, on se soit désintéressé de l'étude directe et intrinsèque de ces tombeaux pour ne s'occuper que des questions d'histoire qui s'y rattachent subsidiairement. On a mieux aimé chercher dans les

comptes que de s'appliquer à classer et à interpréter les statuettes.

Dans notre précédent entretien je n'ai fait qu'indiquer rapidement les principaux monuments qui rentrent dans la série des tombeaux bourguignons. Il me reste quelques tombeaux à vous signaler.

Il y a beaucoup à dire sur la propagande exercée par les tombeaux des ducs de Bourgogne. Vers 1436 et avant 1442, le tombeau de Philippe le Hardi sert de modèle quand il s'agit d'orner à Gand, dans l'église de Saint-Bavon, la sépulture de Michelle de France qui fut l'œuvre de Gilles le Backere, « tailleur d'images d'albâtre demeurant à Bruges. » Pinchart nous en a conservé la description d'après un *inventaire* ou *état de lieux*. « Item » dit le texte « Item y avoit quatre *plourants* parfait (terminés), et il en devait avoir vingt, et ainsi en restoit à parfaire seize d'iceulx plourans qui sont autour de la dicte tombe. Item y faloyent (manquait) encores vingt tabernacles qui sont assis dessus lediz plourants et deux *angles* (anges) chacun embrassant et présentant ledit image. » Cette description est, vous le voyez, conforme à celle du tombeau de Philippe le Hardi.

Le tombeau de Jean sans Peur, vous l'avez vu, n'est qu'une copie de celui de Philippe le Hardi. Il faut admettre, n'est-ce pas ? à la suite des comparaisons que nous avons faites au tableau lumineux avec les sculptures du tombeau de Jean duc de Berry à Bourges, que le tombeau de Jean sans Peur, qui fut si long à terminer, 1435-1470, était au moins très avancé en 1466. Il y a plusieurs statuettes modernes au tombeau de Jean sans Peur. On y reconnaît l'architecte, M. Saint-Père, le sculpteur, M. Moreau de Dijon. Ils sont tous deux drapés comme des pleureurs ; mais ce sont des portraits. Ils sont reconnaissables à leur physionomie et à leurs coiffures qui datent de la Restauration... L'architecte a une tête à la Berryer.

Autre pièce de la série des tombeaux imités :

Dans la chapelle du château de Pagny, la statue funéraire de Jean de Vienne surnommé *à la longue barbe*, mort en 1435. La figure couchée, qui survit seule de tout le monument primitif, est entièrement de style bourguignon. J'en parlerai en détail.

Le tombeau d'Anne de Belfort, commencé en 1442, terminé en

1450, aux Célestins de Paris, sculpté par Guillaume de Veluton, tailleur d'ymages demeurant à Paris, placé dans l'église des Célestins, à Paris, aujourd'hui au musée du Louvre. Je vous ai dit qu'il était décoré par de petites figures de pleureurs.

Tombeau de style bourguignon avec pleureurs encapuchonnés, dans l'église d'Ailly-sur-Noye (Somme). C'est le mausolée du Bâtard de Saint-Pol, chambellan du duc de Bourgogne, qui mourut en 1466.

Au début du XVIe siècle, les tombeaux de Dijon s'imposaient encore à l'imitation dans l'est de la France. Marguerite d'Autriche et les artistes qu'elle chargea de construire le mausolée de l'église de Brou ne manquent pas de se référer aux monuments de la Chartreuse de Champmol comme à un modèle excellent dont il convient de se rapprocher. Les nombreux pourparlers qui précédèrent l'exécution définitive du tombeau de Philibert le Beau sont pleins d'allusions aux sépultures des ducs de Bourgogne.

Les statues de marbre blanc couchées sur une dalle de marbre noir étaient restées à la mode. Vous trouverez des renseignements sur ce sujet dans l'article que j'ai publié en 1885 dans la *Gazette archéologique*, intitulé *Jacques Morel, sculpteur bourguignon.*

Le but de notre entretien d'aujourd'hui c'est d'étudier les monuments de l'école bourguignonne en Bourgogne, monuments dont je vous ai déjà présenté mercredi dernier quelques-uns sous la forme d'images lumineuses.

Nous procédons comme d'habitude par l'examen direct et immédiat des monuments.

Église Notre-Dame à Dijon. Porche. — Sur le trumeau de la porte du milieu, trumeau qui date du XIIIe siècle, on voit une petite vierge peinte de l'école bourguignonne du XVe siècle. Je reconnais que cette sculpture n'est pas très belle mais elle a bien les caractères de l'art local et je dois la citer parmi les documents dont il faut déduire le type de l'art bourguignon. Elle n'est pas du commencement du XVe siècle, mais d'une époque plus tardive. Elle date de la décadence de l'école.

Musée archéologique à Dijon. — Très belle tête de saint Antoine ou de saint André ; nez mutilé, œuvre digne de Claux Sluter et de son école et contemporaine de cette école.

Une petite tête d'homme comme la tête de Vierge de la niche de la maison Bonnet à Dijon, dont on voit un moulage au musée de peinture.

Très belle sainte — provenant de l'église Saint-Philibert de Dijon — conservée chez M. de Kermaingant à Paris, avenue des Champs-Élysées. Plis bourguignons, lourds et épais, M. de Kermaingant est un amateur d'un goût personnel et indépendant qui a devancé le sentiment de la foule ; car la foule y mordra à cet art bourguignon, quand la mode s'en mêlera et quand les monuments de ce style seront chèrement payés. Le public ne va qu'aux valeurs qui ont dépassé le pair. Les évolutions du goût public ont quelque chose d'écœurant. Le public, le grand public, n'apprécie un art et un artiste que lorsque la spéculation lui force la main par la réclame, et quand tous les vulgarisateurs et tous les badauds se donnent le mot pour répéter à l'unisson le même refrain.

La Vierge dans sa niche de la rue Porte-aux-Lions qui est près du musée ou du Palais des ducs de Dijon.

Ma Vierge en pierre venant du clocher de l'église de Plombières près Dijon. La Vierge de la collection Timbal donnée au musée de Cluny. Elle sort absolument du même atelier que la mienne..

La Vierge de M. Bulliot à Autun. Cette Vierge est dans le goût de celle du musée de Cluny et dans le goût de la mienne, moulage de la tête. Je l'ai exposée en 1878 au Palais du Trocadéro et j'ai été critiqué très haut par un amateur qui a prétendu que je manquais de goût en imposant au public la vue de pareils objets. Il a fallu l'intervention de M. de Longpérier en personne pour que cette sculpture fut exposée. La Vierge de M. Bulliot provient de la chapelle de l'hôtel Rollin, à Autun. Le chancelier Rollin est le donateur du tableau de Van Eyck du musée du Louvre et du retable de l'hôpital de Beaune par Rogier Van der Weyden.

La sainte Madeleine de l'église de Souvigny... Je ne peux pas séparer ces divers monuments qui participent tous du même caractère, se rattachent à l'école bourguignonne et forment un groupe facilement reconnaissable.

Mes autres sculptures bourguignonnes provenant des environs de Dijon. Le saint Sébastien ; le petit chevalier en costume de deuil ; la Vierge de l'hôpital de Saint-Jean de Losne, grandeur naturelle,

très belle pièce, en très bon état de conservation, provenant de Dijon. Don de l'évêque de Dijon aux sœurs de l'hôpital de Saint-Jean de Losne. Elle est exposée en plein air dans le jardin de l'hôpital et les bonnes sœurs, entraînées par leurs habitudes d'excessive propreté, la récurent de temps en temps, au grès. C'est une sculpture digne d'un musée. Je tâcherai d'en faire mouler la tête.

A côté de Saint-Jean de Losne, un peu plus loin, sur la ligne du chemin de fer de Dijon à Saint-Amour et à la ligne du Jura, le tombeau de Jean de Vienne dans la chapelle du château de Pagny. « Jean de Vienne, dit le père Anselme (*Hist. généalogique de la Maison de France*, t. VII, p. 807), Jean de Vienne, chevalier, seigneur de Pagny, de Binans, de Saillenay, etc., surnommé *à la grande barbe*, fit partage à son frère le 21 décembre 1384, » etc. Puis vient l'énumération des états de services. Il mourut, dit le même auteur, la veille des Brandons 1435 et il fut enterré à Pagny. Cette date de la veille des Brandons est inscrite sur le tombeau lui-même. La chapelle de Pagny fut complètement reconstruite dans le premier tiers du XVIe siècle. Le jubé date de 1525.

Description de la chapelle de l'ancien château de Pagny, précédée de quelques détails historiques sur le château et les seigneurs qui l'ont possédé, par M. Henri Baudot, dans les *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. I, p. 305-364. Nombreuses planches.

Voir encore sur la chapelle du château de Pagny, un article inséré dans les *Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune*. Année 1881. Beaune, 1882, in-8°, p. 93 à 112.

Le moulage du torse de Jean de Vienne a été fait par l'excellent mouleur du Trocadéro, M. Pouzadoux, qui a reproduit pour vous le surmoulé placé sur cette table. Le moulage actuellement déposé au Trocacéro n'est pas encore exposé. Bien qu'exécuté depuis bientôt deux ans, je n'ai pas encore osé proposer cette pièce à la sous-commission du musée de sculpture comparée [1]... Le tombeau de Jean de Vienne, grâce à son caractère historique, a pu pénétrer au musée de Versailles.

1. Ce monument est aujourd'hui exposé dans les galeries du Trocadéro

Le saint Jean-Baptiste de bois de la collection Timbal au Musée du Louvre.

Église de Semur. — Quatre Évangélistes sur la façade; école bourguignonne du xve siècle. Le saint Jean à l'extrême droite du spectateur est la meilleure statue. — Dans la même ville de Semur, Grande-Rue, en venant du chemin de fer : Une Vierge dans une niche de style bourguignon du xve siècle. La tête est bonne; la draperie aussi.

Le tombeau de Philippe Pot autrefois dans l'église de Citeaux. — Je vous ai déjà montré ce tombeau, mais je ne vous en ai pas encore parlé. Je l'ai publié et sommairement commenté en novembre 1885 dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

Philippe Pot, fils de René Pot, seigneur de la Roche, fut un des personnages les plus célèbres du xve siècle. Né en 1428, il eut pour parrain le duc de Bourgogne lui-même, Philippe le Bon, auprès duquel il occupa les plus hautes fonctions de l'État. Grand sénéchal du duché de Bourgogne, chevalier de la Toison d'or, il abandonna à temps la cause perdue par Charles le Téméraire et passa au service de la France. Louis XI le fit chevalier de saint Michel, le prit pour chambellan, le nomma chevalier d'honneur du parlement de Bourgogne et gouverneur de cette province. Charles VIII lui conserva la faveur royale et ses hautes dignités. Philippe Pot mourut en 1494, à l'âge de 66 ans. Il voulut être inhumé dans l'église de Citeaux où, suivant l'habitude du temps, il avait préparé son tombeau.

On trouve une description ancienne de ce tombeau dans différents auteurs du xviiie siècle. On lit dans le *Voyage Littéraire* de Dom Martène et de Dom Durand, t. I, p. 206 : « Dans la chapelle de saint Jean-Baptiste, du côté de l'Évangile est le tombeau de Philippe Pot. Il est représenté armé et revêtu d'une cotte d'armes, couché sur un tombeau élevé de 6 pieds et supporté par huit *deuils*, chacun portant un écu des armes de ses alliances. »

On trouve une autre description, datant de 1738, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. IX, p. 207 : « Dans la chapelle de saint Jean-Baptiste se voit un magnifique tombeau qui est celui de Philippe Pot représenté armé de pied en cap et vêtu d'une cotte d'armes, couché sur une tombe élevée d'environ

six pieds et soutenue par huit *deuils* ou pleureurs, portant chacun au bras un écusson de ses alliances... On voit à un pilier qui soutient la voûte de la chapelle où est son tombeau, une épitaphe latine de quarante-quatre vers. Palliot et le P. Martène l'ont rapportée ; elle commence ainsi :

Quem rapuit è medio mors impia plange Philippum
Nomine Pot, cujus fama perennis erit

En voici la fin :

Mille quadringento nonageno ter et uno
Septembris mense huic membra dedit loculo

A l'époque de la Révolution en 1793 le tombeau de Philippe Pot fut transporté à Dijon. On dit qu'il fut mis à la cathédrale. Puis, vers 1808, acheté par le Président de Vesvrottes, il fut installé rue Barbisey dans le jardin de l'Hôtel du Président, porté ensuite au château de Vesvrottes, à quatre lieues de Dijon. Puis il fut ramené à Dijon et placé dans une sorte de crypte ou de cave étroite, construite pour l'abriter dans la cour du nouvel hôtel de Vesvrottes, situé rue Chabot-Charny. Il fut tiré de là en 1887 ou 88 et déposé sous un hangar. C'est là que l'État l'a acquis par l'entremise obligeante de l'expert bien connu M. Mannheim.

Le tombeau de Philippe Pot a été reproduit plusieurs fois. Il a été gravé dans la *Description historique des principaux monuments de l'abbaye de Citeaux*, par Moreau de Mautour. *Histoire et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. IX, p. 193. Autre gravure : Tombeau de Philippe Pot, Grand sénéchal de Bourgogne, érigé à Citeaux et transporté dans les jardins de l'Hôtel de M. le Président Richard de Vesvrottes à Dijon (Pl. in-fol. dans les *Monuments de la France*, d'Alexandre de Laborde, pl. 215).

Durant ses nombreuses translations l'ordre des pleureurs avait été interverti. Dans le musée du Louvre où je l'installe, j'ai rétabli l'ordre primitif à l'aide des documents anciens que j'ai cités. La restitution est certaine. J'ai retrouvé la vieille couleur des écussons sous les couches de peinture moderne. Le personnage était doré.

Il avait été depuis peinturluré en rouge. Il y a transposition de l'effet.

Quand le tombeau de Philippe Pot fut-il exécuté ? Non pas après 1494, date de la mort de Philippe Pot, mais certainement auparavant, c'est-à-dire dans la seconde moitié ou, si l'on veut, dans le troisième tiers du xve siècle. Je crois pouvoir établir qu'il fut terminé de 1477 à 1483. C'est en effet à ce moment qu'une inscription fut gravée sur le chanfrein de la dalle destinée à supporter la statue du gisant, et voici comme je date cette inscription. Elle est postérieure à la mort de Charles le Téméraire, c'est-à-dire à l'année 1477, puisque cette mort est relatée dans l'inscription. Elle est antérieure à la mort de Louis XI (1483) puisque, dans cette épitaphe, qui est une biographie, il est question de Louis XI et qu'il n'est question ni de Charles VIII, sous qui Philippe Pot fut gouverneur du dauphin, ni des États généraux de 1484 où le même Philippe Pot joua un si grand rôle. Donc l'inscription, qui n'a pu être apposée qu'après l'achèvement du tombeau, a été tracée avant 1484.

Faisons attention à l'épitaphe signalée par Moreau de Mautour, épitaphe qui est reproduite et répétée sur le chanfrein de la dalle du tombeau. Elle a été rédigée par Philippe Pot lui-même. J'ai dit tout à l'heure que c'était une biographie. C'est bien plus que cela ; c'est un mémoire justificatif, c'est une apologie ; c'est un communiqué officiel adressé par le diplomate mourant à la postérité dont il veut former et forcer l'opinion. Plus tard les hommes politiques laisseront des mémoires pour se justifier.

Ces maîtres aigrefins, ces vieux diplomates du xve siècle ne se sentaient guère la conscience en repos. En effet, elle ne devait pas être bien blanche, l'âme d'un diplomate qui affectait d'avoir des opinions libérales et qui savait se faire acheter par Louis XI, et que fréquentait l'hôte de Plessis-les-Tours, ce Machiavel français. Tremblant toujours de la crainte d'aller pourrir au gibet de Montfaucon, ils avaient soin de faire élever eux-mêmes leurs tombeaux, de rédiger leurs épitaphes et de construire leurs chapelles funéraires. Il en sera de même à Paris, vingt ou vingt-cinq ans plus tard pour un autre compère de la même bande, pour ce Commynes qui, en 1506, se dresse lui-même un tombeau aux Grands-Augustins de Paris.

L'épitaphe gravée sur le chanfrein du tombeau débute d'une façon bien curieuse et bien inusitée. On ne lit pas *ci gît* mais *cy demorra* (*demeurera* au futur). Donc, nouvelle preuve que le tombeau a été élevé du vivant du sénéchal de Bourgogne. Je n'aurais pas eu besoin de cette preuve pour affirmer que le tombeau était antérieur aux six dernières années du xve siècle.

SEIZIÈME LEÇON

10 Avril 1889

LA SCULPTURE BOURGUIGNONNE

Les quatorzième et quinzième leçons (27 mars et 3 avril 1889) furent consacrées à des projections et commentaires oraux des monuments suivants : Tombeau de Philippe Pot, de Louis II de Bourbon et d'Anne d'Auvergne, de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne; tombeaux d'Agnès Sorel, de Jean duc de Berry, de la duchesse de Berry ; les dessins d'Holbein d'après les monuments de Bourges ; sculptures de l'hôtel Jacques Cœur, la Vierge de la collection Bulliot, la Madeleine de Souvigny, Vierge provenant du clocher de Plombière, Vierge bourguignonne du musée de Cluny, Vierge de la maison Bonnet à Dijon, Vierge bourguignonne achetée à Saint-Apollinaire, Noë du musée de Lyon, groupe de pèlerins à Lyon, statues du chœur de la cathédrale d'Alby, Piéta de l'église Saint-Nazaire, à Carcassonne; mise au tombeau de l'église Saint-Pierre à Avignon, figures du Musée et du portail de la cathédrale de Nantes.

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, celle de mercredi dernier, je vous ai fait en quelque sorte toucher du doigt sur le tableau lumineux un certain nombre de sculptures, à l'aide desquelles je vous ai démontré qu'il avait existé sur le sol français, pendant la durée du xve siècle, d'innombrables foyers d'art qui, bien que disséminés partout, étaient alimentés par une même flamme, par un même principe identique. Le caractère commun du principe dont relevaient tous les monuments que j'ai fait apparaître devant vous

ne peut faire doute pour personne. Ce principe commun, je l'ai isolé de chacune des statues; je l'ai analysé avec vous ; je l'ai disséqué en votre présence et vous avez reconnu que c'est le principe de l'école franco-flamande. Donc, tous les monuments qui ont défilé devant vous appartiennent à une même famille, et cette famille est la famille franco-flamande. C'est un axiome, c'est une vérité démontrée.

J'espère que j'ai convaincu vos yeux. Mais cela ne me suffit pas. Je veux, de plus, m'adresser à vos intelligences et, par l'évidence d'une démonstration historique, vous donner l'obsession d'une pensée qui est une grande vérité encore méconnue. Cette pensée est celle-ci : L'école française a été, pendant le xve siècle, presque entièrement soumise à une influence venue de ses provinces du Nord et de l'Est

Vous êtes préparés aujourd'hui à accepter cette idée. La course rapide que nous avons accomplie ensemble à travers la France a fait germer spontanément cette pensée dans vos esprits. Il me faut maintenant confirmer cette première intuition de la vérité et vous armer contre le doute qui peut vous envahir et contre les objections, les protestations, les restrictions et les réserves intéressées de toutes les personnes qui enseignent l'histoire de l'art d'après les derniers programmes de la routine.

C'est une grosse question, en effet, que celle que j'ai la prétention de poser et de trancher. J'ai donc le droit et le devoir d'insister pour vous montrer sur quelle longue analyse, sur quelles minutieuses observations repose la synthèse qui est hardiment esquissée ici depuis quelques semaines. Je vais donc aujourd'hui vous communiquer le dossier de mes preuves.

Laissez-moi m'attarder avec vous à examiner ce vaste problème. Qu'ils m'abandonnent, ceux qui trouvent que je ne vais pas assez vite en besogne et qui ne viennent chercher ici qu'un certain nombre de recettes, de formules à répéter par cœur, de jugements tout rédigés, de clichés destinés à bourrer des manuels. Qu'ils m'abandonnent aussi les faux amis de l'art et de l'histoire de l'art, ceux qui croient pouvoir écrire sur la peinture et la sculpture sans éprouver des émotions directes et sans intervenir personnellement dans toutes les questions.....

Nous avons vu l'art bourguignon en Bourgogne. Étudions sa propagande d'une façon plus serrée et plus précise que nous n'avons pu le faire avec nos projections. Vous n'avez pas pu prendre des notes.

Berry. — La Sainte Chapelle de Bourges n'était, dans la pensée du duc de Berry, qu'un mausolée grandiose, enveloppe monumentale donnée à un tombeau, comme l'église ou chapelle de la Chartreuse de Champmol à Dijon. « Les premières bulles papales, en faveur de l'établissement projeté, disent MM. de Champeaux et Gauchery, remontent à 1392, mais il ne devait être achevé qu'en 1405. » Malgré cette sage prévoyance et tous ces soins préliminaires, le tombeau proprement dit n'avait pas été commencé quand le duc de Berry mourut en 1416. La même chose s'était passée déjà pour le tombeau du duc Philippe le Hardi qui n'était pas terminé en 1405, quand le duc de Bourgogne mourut. Charles VII, neveu et héritier de Jean duc de Berry, se chargea d'exécuter les dernières volontés du prince, mais la guerre et l'état des finances firent traîner en longueur l'exécution des travaux jusqu'au milieu du xve siècle.

La sculpture du monument avait été confiée à Jehan de Cambray, valet de chambre et imagier du duc, qui mourut avant d'avoir pu terminer autre chose que l'effigie du tombeau; ses héritiers ne reçurent le prix de cet ouvrage qu'en 1450, ainsi qu'il ressort d'un document publié par MM. de Champeaux et Gauchery (Rôle des parties payées par ordre du Roy le 27 mars 1450).

Ce document n'apprend qu'une chose, c'est que la figure principale était, pour la majeure partie, l'œuvre de Jean de Cambray. D'autres documents peuvent nous apprendre le reste. Le roi René d'Anjou, quittant l'Anjou en 1453, pour se rendre en Provence, passa le 15 mai 1453 à Bourges. Il y visita l'hôtel alors achevé de Jacques Cœur. René alla ensuite visiter l'atelier où l'on sculptait les ornements du tombeau du duc de Berry, et son trésorier inscrivait sur son registre : « A Etienne Bobillet et Raoul de Mosselemen ymaigiers le dit jour CX solz à eux donnez par le dit Seigneur pour considération de ce qu'il a visité certain ouvraige qu'ilz font d'albastre pour la sépulture de feu monseigneur de Berry (Blancard, *Inventaire des archives départementales des Bouches-du-Rhône*).

Jean de Cambray était né à Rupy, petite ville de la Picardie, voisine de Saint-Quentin. Il fut d'abord connu sous le nom de Jean de Rupy et ne prit celui de Cambray que vers 1375-1376, quand il alla travailler dans cette dernière ville. Il figure sur les comptes de la fabrique parmi les ouvriers exécutant la sculpture du Campanile de la cathédrale de Cambray, sous la désignation suivante : « Johannes de Rouppi, tailleur de franque pierre, *pro die* IIII^or^ solidos (Dehaisne, *Histoire de l'art flamand*).

La Thaumassière (*Histoire de Berry*, t. XII, p. 1042) a pris soin de nous transmettre la biographie de Jean de Rupy. Il raconte qu'après avoir servi dans sa jeunesse Louis comte de Flandre, ce dernier le donna au duc de Berry qui en fit son valet de chambre et qu'il le devint également du roi Charles VI, qui lui donna, en 1413, le collier de l'ordre de la Geneste. Il fut surnommé de Cambray et se fixa à Bourges, où il mourut en 1438 après avoir épousé Marguerite Chambellan. Il fut enterré aux Cordeliers dans la chapelle du sépulcre. Son épitaphe était ainsi concue : Cy devant gist Jehan de Rouppy, dit de Cambray, jadis valet de chambre de très haut et très puissant prince Jehan, fils du roi de France, premier duc de Berry, lequel Cambray trépassa l'an de grâce 1438, et Marguerite Chambellan, etc... Jehan de Cambray fit souche d'une noble maison berrichonne. MM. Champeaux et Gauchery n'ont rencontré que deux documents relatifs à ce sculpteur dans les comptes du duc. Le premier, remontant à l'année 1387, constate un paiement fait à Jean de Rupy, de Cambray, « imagier de mond. seign. pour les gages de 15 francs par mois pour ouvrer de son métier à Bourges ou ailleurs où il plaira à mond. seign..... tant qu'il plaira à Mgr ». — Le second renseignement est tiré d'un état de la maison du duc de Berry pendant les années 1401-1402, dans lequel Jehan de Cambray figure sous le titre de valet de chambre imagier. Nous pouvons donc affirmer, sur preuves documentaires, que des artistes flamands travaillèrent à Bourges au xve siècle.

Paul Mosselmann est déjà connu dans l'histoire de l'art. Léon de Laborde le croyait né à Ypres. M. Deville (*Les tombeaux de la cathédrale de Rouen*) a publié les comptes de dépense de la sculpture des chaires de la cathédrale, où le nom de Mosselmann se trouve fréquemment cité, et les archives départementales de la

Seine-Inférieure viennent y apporter un supplément d'informations. Etienne Bobillet n'est pas connu. On sait seulement qu'il était compris par René dans l'équipe d'ouvriers qui travaillaient en 1453 au tombeau du duc de Berry et qu'il était regardé par le même René comme appartenant à un atelier dans lequel était pratiqué l'art flamand.

Le tombeau du duc Jean de Berry, terminé vers 1457, a été l'objet d'un travail de restitution graphique de la part de M. Gauchery. Voyez la *Gazette archéologique*, planche 3, de l'année 1887.

Bourges. — Statue couchée du duc de Berry dans la crypte. Tête très belle, très naturaliste, mais très délicate et très fine. Plis à la bourguignonne, mais dans le goût des statues de la Tour de Maubergeon à Poitiers. On ne voit pas ici la lourdeur exagérée des plis de l'école directe venant de Claux Sluter. C'est assez ample et assez sage. L'ours est très naturaliste, quoique très bien traité et très largement.

J'ai séparé les dix pleureurs du tombeau du duc Jean au musée de ceux des tombeaux des ducs de Bourgogne. Mais il est incontestable qu'il y a des analogies entre les pleureurs du tombeau de Bourges et ceux des tombeaux de Dijon. Ce sont ces ressemblances qui justifient la thèse que j'ai posée devant vous et qui sera bientôt, je l'espère, inébranlable, à savoir la Royauté universelle de l'art flamand ou franco-flamand à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe.

Près de la porte de la sacristie de la cathédrale de Bourges deux anges porteurs d'écussons au-dessous de niches. Ils sont bourguignons, archibourguignons.

Près de la chapelle absidale, les deux statues agenouillées du duc et de la duchesse de Berry sont, en majeure partie, anciennes. Mais les deux têtes au moins doivent avoir été refaites. La peinture apposée lors de la restauration de cette sculpture empêche de voir nettement les parties modernes qui se trahissent néanmoins.

C'est l'œuvre de Dumontet. C'est très mauvais. On peut s'en convaincre en regardant le dessin d'Holbein.

Vitraux de style bourguignon à la cathédrale de Bourges : une *Adoration des Rois*. Cela fait penser aux plus belles peintures bourguignonnes ou flamandes, Stuerbout ou Memling. — C'est plus

gras que Rogier van der Weyden. Un des rois a le type israélite, comme au Puits de Moïse. Mais ce doit être sensiblement postérieur.

A la seconde chapelle après la sacristie: *Annonciation*, placée entre sainte Catherine et saint Jacques, la scène se passant sous des voûtes bleues d'azur semées de fleurs de lys d'or. C'est le plus étourdissant morceau de vitrail bourguignon qu'on puisse imaginer. Chevelures bouffantes, comme dans certaines sculptures bourguignonnes que je connais. La sainte Catherine est exquise. La tête est fine comme ma petite sculpture peinte; c'est adorable.

Au coin des rues Cour-Sarlon et Saint-Michel, n° 19 *bis* à Bourges, on voit une petite Vierge sous un dais. Elle est repeinte, mais incontestablement ancienne ou moulée sur un original ancien. Preuve dans la tête de l'Enfant Jésus. Cela se rapproche un peu de ma statue de Vierge en bois peint de l'école flamande qui est photographiée et exposée à l'Union centrale.

Sculptures de l'Hôtel de Jacques Cœur. Fenêtres avec personnages regardant. Cheminée de la Salle des Gardes. Petites figures de facture bourguignonne. Dans cette salle, à l'angle, près de la porte, un grotesque qu'on pourrait mouler; il tient un long poignard. — Chapelle : extérieurement au-dessus de la porte, sculpture lourde, bourguignonne : Annonciation. Au plafond de la chapelle, peintures de l'École de Van Eyck. Cul-de-lampe à draperies lâches et larges, mais différentes de celles de Poitiers et de Melun; on voit bien qu'il est postérieur. Jolis pinacles.

Musée de Bourges. Une petite sainte Catherine en bois peint et doré, absolument semblable à celle que j'ai achetée à Mantoue. Seulement elle foule un soldat sous ses pieds. Elle a été préparée pour recevoir une couronne d'orfèvrerie. C'est toujours de la fabrique flamande.

Tombeau d'Agnès Sorel à Loches. Tête ancienne, nez refait à l'extrémité, style un peu froid. Anges retapés, ailes modernes. Style bourguignon, mais seulement par le style des plis de la robe.

Agnès Sorel fut inhumée en 1449 dans le chœur de l'église Notre-Dame de Loches. La statue était en marbre blanc.

(Voir La Thaumassière, *Hist. de Berry*, p. 92-93). Le tombeau élevé d'abord au milieu du chœur fut placé dans la nef en 1777. Il a été transporté en 1809 dans la tour du château de Loches, dite Tour d'Agnès.

Bourbonnais. — Le tombeau de Louis de Bourbon est certainement plus ancien que celui de Charles. Le marbre en est poli d'une manière exagérée ; il est lisse comme celui de la Vierge de Marcoussis.

Toute l'architecture de l'entourage, dans la chapelle, sent le XIVe siècle ou tout au plus le commencement du XVe. Dans la chapelle de Louis de Bourbon, une figure sur un piédestal (Il y en avait quatre). Cette figure est décapitée et mutilée, mais elle rappelle d'ensemble la manière de Morel. La figure, dont quelques fragments survivent, devait être un saint Jean l'évangéliste, car à côté on voit la patte d'un aigle mutilé. La statue de Louis de Bourbon n'est pas posée sur une dalle de marbre noir. Les bases des statues ou les piédestaux correspondaient bien à la base du tombeau. C'est très large et très noble. Il n'y avait pas de figurines autour de ce tombeau-là ni de petits dais d'architecture. La robe de la femme est drapée un peu comme celle de Jeanne de Bourbon. La coiffe en cornes de bélier doit dater du commencement du XVe siècle. Le lévrier qui est à ses pieds est fort beau. Les deux chiens, d'ailleurs, sont admirables. Celui du duc joue avec sa laisse. Le dais est bien par son architecture de la fin du XIVe siècle.

Le duc a de petites moustaches et une mouche. Son costume est bien le costume à col droit et à larges manches du temps de Charles V ou Charles VI ; c'est celui des sergents d'armes de Saint-Denis de 1376 ; c'est aussi leur coiffure. Ce monument ne doit guère dépasser l'année 1410.

Ce qui fait le très grand intérêt du tombeau de Louis de Bourbon, c'est qu'il appartient soit à deux mains différentes d'artistes, soit peut-être à une école spéciale, à cette première école de notre Renaissance française, qui s'était développée dans le nord de la France sous Charles V et sous Charles VI et qui alliait quelquefois le naturalisme le plus convaincu et le plus intransigeant à la noblesse de la draperie et à la science de la composition. Ce monument relève d'un art qui a existé chez nous, qui y a laissé quelques chefs-d'œuvre, puis, qui a disparu pour faire place à une seconde école toute aussi naturaliste, mais moins raffinée, moins savante et plus naïve, à l'école de Sluter. Car Sluter était un flamand comme les autres, mais un flamand qui n'était pas passé par le milieu épurateur parisien.

Voir sur le tombeau de Louis II et d'Anne dauphine d'Auvergne: Montfaucon, *Monuments de la monarchie française*, t. III, p. 190. La planche XXXIII reproduit la statue du duc Louis II. — *Antiquités du prieuré de Souvigny en Bourbonnais*, par F. Sébastien Marceille, Moulins, 1610. Il est question de Louis II et d'Anne dauphine d'Auvergne, liv. VIII, p. 365 et 366. — Baluze, *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne*, 1708. Louis II et Anne d'Auvergne, p. 205, planche).

Le duc Louis II de Bourbon (dit Baluze, *Histoire généalogique de la Maison d'Auvergne*, p. 208), mourut à Montluçon le XIX aoust MCCCCX et fut porté au prieuré de Souvigny en Bourbonnais, où il fut enterré avec sa femme dans une chapelle qu'il y fit bâtir. Anne sa femme luy survesquit longtemps sans se remarier, fit son testament le XIX septembre MCCCCX et encore un codicille quatre ans après, et fut aussi enterrée à Souvigny avec son mari dans un tombeau eslevé de terre où sont leurs figures ayant les mains jointes, comme ils sont representez icy. On voit sur ce tombeau une écriture sur laquelle il est escrit ESPÉRANCE. C'était la devise de ce prince.

Remarquer encore à l'église de Souvigny : culs-de-lampe des chapelles des ducs de Bourbon ; draperies amples, encore dans le style de la fin du XIVe siècle. Ce style dura longtemps dans les supports ou cariatides. — Sur le tombeau de Charles de Bourbon et Agnès de Bourgogne, voir Montfaucon, *Monuments de la Monarchie française*, t. III, p. 262, planche 50. *Antiquités du Prieuré de Souvigny en Bourbonnais*, par F. Sébastien Marceille, p. 367 et 368; *Archives de l'art français*, t. IV, p. 316, traité du 24 juin 1448 entre le duc Charles de Bourbon et Jacques Morel pour les tombeaux de Souvigny.

Église de Souvigny : Vierge et enfant Jésus, style bourguignon du XVe siècle. L'enfant Jésus est charmant de grâce et fait le geste de la bénédiction.

Musée de Moulins : Deux petites figures de bonshommes à grandes robes et longues barbes présentant de l'analogie avec l'art bourguignon. Jolie petite tête chaperonnée de style bourguignon, numéro 46. Petit bonhomme bourguignon emmitouflé dans son chaperon. Il ne reste que le torse. Autre jolie tête bourguignonne.

Le retable à triptyque de Moulins exécuté vraisemblablement vers 1501 ou 1502. Voir un article de Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. 36, 2e période, 1887, p. 461 et suivantes. Influence flamande sinon pinceau flamand, reconnue et proclamée par Paul Mantz.

Cathédrale d'Autun, sur un autel d'une chapelle du côté droit, Vierge repeinte mais ancienne, de style bourguignon.

Musée archéologique de la rue Saint-Nicolas à Autun : Petite mise au tombeau de style réaliste bourguignon, à plis déjà cassés; courant du xve siècle. Naturalisme et caractère ramassé de l'école bourguignonne propre.

Un petit ange agenouillé provenant probablement d'une Annonciation, style bourguignon (albâtre). Cet ange est dans l'attitude de celui du musée de Cluny, mais beaucoup meilleur.

Musée de peinture à Autun : Petit groupe de pierre peinte, *Couronnement de la Vierge*; sculpture à plis flamands; courant du xve siècle.

Musée de l'hôtel Rollin : saint Jean-Baptiste, statue pierre, école bourguignonne. Très belle sculpture, tête réaliste, pieds comme à mon saint Sébastien. Viendrait du jubé de la cathédrale élevé par le cardinal Jean Rollin, évêque d'Autun, de 1436 à 1483. — Sainte Barbe, xve siècle bourguignon. Ces deux monuments sont très importants, tout à fait capitaux; cette figure de sainte Barbe était autrefois peinte. — Petit évêque debout, style de xve siècle bourguignon, mais sans lourdeur. — Petite Vierge bourguignonne du xve siècle de Laisy, près d'Autun. Moulage à l'hôtel Rollin.

Lyon : Fourvière, à la porte du passage Gay, passage qui mène de la montagne à la Saône : Vierge et enfant Jésus, xve siècle, style bourguignon, étoffes épaisses. Ce n'est pas extraordinairement beau, mais c'est bien absolument et entièrement bourguignon. On lit au-dessous une étiquette ainsi rédigée : « Vierge provenant de la première chapelle du Mont Cindre. »

Musée de Lyon : Petit Moine bourguignon de la vente Vaïsse (acheté à Paris). Beau groupe d'un *Moine pansant un pèlerin blessé à la jambe*, sculpture française du xve siècle, d'inspiration bourguignonne, plis lourds, étoffes épaisses.

Noé. Statue petite nature, école bourguignonne très accusée, venant directement de Claux Sluter, et même de source flamande, certains plis cassés.

Ambierle en Roannais : Peinture datant de 1460 environ, de style absolument flamand (publiée dans la *Gazette archéologique* de 1886, p. 229).

DIX-SEPTIÈME LEÇON

1er Mai 1889

DIFFUSION
DU STYLE FLAMAND-BOURGUIGNON

MESSIEURS,

Nous allons reprendre aujourd'hui notre voyage à travers la France, voyage interrompu le 10 avril par les vacances de Pâques. Vous n'avez pas oublié le but de cette longue excursion. Après vous avoir prouvé, par de nombreuses projections qu'un caractère commun se reconnaît entre des œuvres disséminées sur tout le territoire français (pendant le xve siècle) et des œuvres de l'école franco-flamande telle qu'elle existait en Bourgogne, j'ai entrepris de vous convaincre, — par de nouvelles et plus abondantes preuves et par une démonstration historique, — que l'école française a été pendant le xve siècle presque entièrement soumise à une influence venue de nos provinces du Nord et de l'Est.

C'est le dossier de ces preuves que je continuerai à vous communiquer aujourd'hui.

Je vous ai démontré qu'il avait existé un premier art franco-flamand, sous le règne de Charles V et de Charles VI, et que cet art avait notamment fleuri à Paris. Je vous ai démontré qu'il avait existé un second art franco-flamand postérieur à la disparition de la première école franco-flamande parisienne et postérieur à l'arri-

vée de Claux Sluter. C'est ce second art franco-flamand que j'appelle l'art bourguignon.

Mais, cet art naturalisé bourguignon et revêtant souvent sur notre sol une forme spéciale que j'ai essayé de définir, cet art n'en reste pas moins franco-flamand, et par-ci par-là, se retrouve plus flamand que français, car il ne rompit jamais avec ses origines. De plus, les importations flamandes sous Charles VI, sous Charles VII et sous Louis XI, allèrent toujours en grandissant. C'est une marée qui montait toujours.

La part de flamingisme est tantôt plus grande et tantôt moins grande dans plusieurs monuments, contemporains entre eux. Le dosage n'est jamais tout à fait régulier.

On va se servir probablement de cela pour discuter ma doctrine, en chicanant sur les mots. Maintenant que j'ai défini, en l'élargissant, le sens du mot *bourguignon*, j'espère qu'on n'en abusera pas contre moi.

Sachez donc que dans le tableau que je vous présente, bien souvent je n'ai pas séparé le développement de l'art franco-flamand (deuxième époque) du développement de l'art bourguignon proprement dit. Le travail de séparation entre les deux principes, entre les deux éléments, ne m'a pas paru possible dans un grand nombre de cas, autrement qu'en théorie. La plupart du temps même, la distinction des deux essences ne peut reposer que sur des subtilités. Ces essences sont presque toujours mélangées en fait. A certains endroits, dans certaines contrées, en vertu d'une sorte de loi d'atavisme, l'art bourguignon, même en France, est redevenu purement et simplement flamand.

Vous comprendrez tout cela si vous voulez réfléchir et analyser comme je le fais et comme je le ferai devant vous. Nous sommes ici dans une école d'art et je ne parle que pour ceux qui sont capables de sentir en artistes, tout en restant fidèles aux lois de la science historique. Je n'abuse pas des arguments métaphysiques et des considérations philosophiques. — Vous me rendrez cette justice. — Cependant je n'ai pas le droit de passer sous silence quelques-unes de ces considérations quand elles s'imposent à mon esprit et qu'elles s'appuient sur des explications tirées de l'ethnographie.

L'art de la Bourgogne et de la vallée de la Saône — en dehors des rapprochements amenés par des unions de famille et par le développement des destinées politiques de ce pays, — l'art de la Bourgogne et de la vallée de la Saône, était — au point de vue de son essence, par des raisons de race — destiné à avoir des affinités avec l'art de la Flandre. Les Burgondes qui envahirent l'Est de la France pendant les premiers siècles de notre ère étaient de race germanique tout aussi bien que les « barbares » qui se fixèrent dans les provinces formant aujourd'hui le royaume des Pays-Bas et les provinces des Flandres belges et françaises. Il ne pouvait donc pas exister d'antipathie entre les arts pratiqués réciproquement par ces deux populations. Les Bourguignons et les Flamands étaient au fond et dans une certaine mesure de même race. Rien d'étonnant à ce qu'à un certain moment, la politique aidant, ils aient eu un même art. Le fait n'est donc pas seulement certain ; il était de plus, naturel historiquement, et, ethnographiquement, il était nécessaire.

L'école bourguignonne de sculpture eut à toutes les époques les mêmes qualités et les mêmes défauts. « La Bourgogne, dit Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. IV, au mot cul-de-lampe), la Bourgogne nous surprend par la hardiesse de ses conceptions ; sa sculpture plantureuse, abondante, large, taillée dans des pierres fermes par des mains habiles et sûres nous séduit ; jamais son école n'atteint cette pureté de style et cette délicatesse de goût que nous trouvons dans le domaine royal, la Champagne et le Beauvoisis dès le XIIe siècle. » Ce que Viollet-le-Duc a dit de l'art bourguignon du XIIIe siècle, on peut l'appliquer au même art pendant le XVe siècle, à l'époque où il est en France l'art principal, l'art le plus national.

Il y a des personnes qui trouvent peut-être qu'en traitant de l'art bourguignon je n'ai pas fait une part suffisante à l'art proprement dit de la France pendant le XVe siècle, et qui estiment *a priori* que l'école bourguignonne ne saurait renfermer à elle seule tout l'art français. Il s'agit de s'entendre. Pour moi, la période bourguignonne fut la période la plus française de l'art du XVe siècle. Après l'apparition de l'école bourguignonne pure, l'art de la France alla en se *flamingeant* de plus en plus. Vous le verrez, l'art français subit

une nouvelle inoculation des éléments flamands, loin de les éliminer de son économie. Ce serait une erreur de croire que l'art français se dégagea sur-le-champ de ses origines septentrionales et se créa immédiatement après Claux Sluter, une personnalité bien distincte.

Après Claux Sluter, l'art, comme je vous l'ai dit, resta un moment stationnaire, et quand il se modifia, il tendit surtout à progresser en France dans la voie de l'art flamand et dans le sens de l'assimilation flamande. La draperie à plis cassés, anguleux, s'imposa peu à peu à toute la France, comme elle s'était imposée à toute l'Europe, grâce à la propagande de l'estampe et de la sculpture en bois (Je vous montrerai tout cela jusqu'à l'évidence en projetant pour vous des dessins français que j'ai découverts à l'étranger).

An commencement et dans la première moitié du xve siècle, on distingue facilement la veine bourguignonne et française de la veine flamande. A mesure qu'on avance dans le siècle, la distinction devient plus difficile, parce que le style bourguignon tend à se compliquer de nouveaux éléments flamands jusqu'au moment de sa rencontre avec le courant italien.

Il est donc imprudent de vouloir chercher, en France, avant l'entrée en scène de Michel Colombe et de l'école de la Loire, une école plus foncièrement et plus personnellement française (moins les origines) que l'école de Bourgogne. C'est en se conformant le plus longtemps possible aux principes de cette école devenue rapidement autochtone que l'art français sut maintenir quelque temps son autonomie contre la débordante invasion et l'inépuisable fécondité de l'art flamand. Chez nous, avant Michel Colombe, au xve siècle, de tous les arts provinciaux, arts à l'unanimité franco-flamands, l'art bourguignon fut le plus français, le plus fécond, le plus universel. Sous Charles VII et Louis XI, rien de français qui ne soit bourguignon d'inspiration. Je recommande ces pensées à vos méditations, je les ai longuement méditées moi-même et je crois qu'elles contiennent l'expression de la vérité.

Reprenons bien vite notre promenade. J'ai précédemment parlé du Berry, du Bourbonnais, de l'Autunois, du Forez, du Lyonnais.

A propos du pays éduen, j'ai oublié de parler de deux monuments importants conservés à Autun.

Musée archéologique de la rue Saint-Nicolas. — Un saint portant de ses deux mains son crâne scalpé; tête très finement naturaliste; plis de la chape lourds, larges et absolument bourguignons. Ce serait un petit modèle à faire photographier et mouler. C'est bourguignon, de l'école du Puits de Moïse au plus haut degré.

Fragments d'un petit bonhomme agenouillé comme le mien, également en pierre blanche, à comparer avec celui qui est entré au Louvre et que je vous ai montré le jour ou nous nous sommes réunis dans les salles de la Renaissance. C'est bourguignon avec une seconde vaccine flamande. — Rappelez-vous que le pays éduen fut un sol fécond pour l'école bourguignonne. Je vous l'ai prouvé dans notre précédent entretien.

Le dossier de cette leçon est resté incomplet.

DIX-HUITIÈME LEÇON

8 Mai 1889.

PÉNÉTRATION DE L'ART FRANÇAIS PAR L'ART FLAMAND

Messieurs,

Je pourrais peut-être me contenter de tout ce que je vous ai dit déjà en vous affirmant que l'art français avait été profondément pénétré par l'art flamand pendant la durée du xve siècle. Mais cela ne me suffit pas. Je serais honteux qu'on pût venir chercher ici une formule scientifique pour la répéter sans la comprendre. Je veux que mes théories s'imposent à vos esprits par le raisonnement et non pas par la mémoire. Je souhaite que mes convictions deviennent les vôtres ; mais je désire que la conversion soit absolument spontanée. Les croyances librement consenties sont les seules durables et les seules respectables

Ce qui, au xve siècle, sépare l'art flamand de l'art français n'est qu'une question de plus ou de moins, n'est qu'une nuance. Le principe générateur et dominateur, c'est le principe de l'art flamand. L'art français, à vrai dire, n'est presque qu'une branche de l'art universel international, art que la Flandre personnifie et résume de la manière la plus complète jusqu'au moment où l'Italie, soumise d'abord comme les autres nations à l'art franco-flamand universel, entre en scène et subjugue à son tour tout le monde à l'aide des

mêmes moyens de propagande (l'estampe, le moulage, la plaquette, l'exportation des produits industriels). Toujours les mêmes instruments mis en œuvre par diverses forces... Les peintures du xve siècle nous apprennent beaucoup à cet égard. Je connais de braves gens qui, ne trouvant pas d'anciens tableaux français dans nos musées tels qu'ils ont été formés en France, sous l'inspiration du goût public routinier, se sont imaginés qu'il n'y avait pas de peinture française avant le xviie siècle. Cette opinion est absurde. Il est facile de répondre par des faits. La France, malgré ses accès de vandalisme périodique, possède encore des peintures murales en assez grand nombre. J'ai cité aussi des vitraux bourguignons qui nous édifient sur le mouvement de l'art. Pour être rares, les peintures françaises du xve siècle ne sont pas introuvables, et leur caractère est bien celui de l'école flamande... Pardonnez-moi de m'aventurer sur un terrain qui n'est pas de mon domaine propre. Mais, pour faire mes preuves, je ne peux pas séparer l'histoire de la peinture de l'histoire de la sculpture.

Je cite au hasard quelques exemples. Le tableau, le triptyque de la *Résurrection de Lazare* du musée des Offices à Florence, exécuté par Nicolas Froment en 1461 (voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXI, p. 324) a été peint par un artiste français qui travaillait en Provence pour le compte du roi René d'Anjou et qui s'appelait Nicolas Froment. C'est M. Paul Mantz qui a démontré ce fait avec infiniment de critique. Le style de cette peinture est tout à fait réaliste et brutal et paraît tellement flamand, et flamand avec tant d'exagération, que, jusqu'à la découverte de M. Paul Mantz, on avait catalogué à Florence le triptyque de la *Résurrection de Lazare* comme émanant d'un artiste allemand. Vous pouvez voir les anciens catalogues. Le *Buisson ardent* de l'ancienne église cathédrale de Saint-Sauveur d'Aix en Provence est du même artiste, Nicolas Froment ; on le sait par les comptes et ce tableau date de 1475 (Il est gravé dans les œuvres du roi René de M. de Quatrebarbes). *Revers du Buisson ardent* ; statues peintes. La plupart des retables sculptés ont des volets peints. Exemples au musée de Madrid.

Peintures de la chapelle de Jacques Cœur à Bourges, au plafond de la chapelle. — Peintures murales dans l'église de Dijon. — Pour

le commencement du siècle, peintures murales du *Jugement dernier* dans la crypte de l'église de Verdun. — Tableau du Louvre attribué sans preuves à Jehan Perréal dit Jean de Paris, gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 2e période, p. 329, avec un article de M. Paul Mantz. Le style flamand des plis est indiscutable. Le caractère flamand de l'œuvre n'a pas échappé à M. Mantz.

Retable d'Ambierle. La peinture en est flamande.

Portraits des duc et duchesse de Bourbon du triptyque de Moulins. Le triptyque de Moulins tout entier. Photographies par Braun dans les portraits nationaux de 1878. Le caractère flamand constaté par Paul Mantz (1501-1503).

Partout on retrouve le principe initiateur de l'art flamand. Les grands peintres, les Fouquet, les Bourdichon, les Perréal sont empreints du caractère flamand. Quant aux peintres médiocres et aux artistes obscurs et locaux, ils copient, eux, des patrons, des modèles, des sculptures en bois et des estampes qui viennent de Flandre.

L'estampe est une curieuse invention dont on n'avait pas prévu les conséquences au xve siècle, mais dont aujourd'hui nous devrions bien savoir apprécier les effets historiques. Inventer l'estampe, c'était s'assurer pour un long espace de temps la suprématie des arts en Europe. Ceux qui l'ont découverte ne se doutaient pas, sans doute, de ce résultat; mais la conséquence ne s'en est pas moins rigoureusement déduite. L'écho de l'estampe et de l'imagerie populaire dans l'art européen : voilà un beau travail qui n'a jamais été entrepris parce qu'on ne sait pas grand'chose de l'histoire de l'art du xve siècle et de ses origines flamandes. Les principes de l'art flamand ont été colportés de toutes parts par l'estampe, comme aujourd'hui la mode anglo-française est colportée aux quatre coins du monde par les journaux de mode. C'est bien à tort qu'on a voulu interroger l'histoire de la gravure en bois uniquement pour se renseigner sur les origines de l'imprimerie. La matière est bien plus féconde qu'on ne le croit. Les recherches dirigées dans ce sens ont eu un but trop étroit jusqu'à présent. Ces recherches, largement étendues, sont destinées à nous apprendre beaucoup sur la marche de l'histoire de l'art.

Plongeons-nous dans le milieu historique que nous étudions. La

gravure sur bois a été, au point de vue de l'art, au xve siècle, ce qu'est la presse depuis le xvie siècle, au point de vue des idées, c'est-à-dire un merveilleux et effrayant instrument de propagande. Cette propagande s'exerça naturellement au profit de la nation qui avait découvert et pratiqué plus tôt et plus abondamment que les autres peuples cette admirable invention.

L'art flamand, une fois en possession du procédé de la gravure sur bois, était fatalement destiné à influencer tous les autres arts de l'Europe. La Flandre exportait des principes d'art et un certain goût et on n'importait rien chez elle ou du moins rien de populaire et de facilement assimilable comme l'estampe. C'est alors une pure question d'économie politique, une question de calcul mathématique. La France du Centre et du Sud, comme toutes les nations de l'Europe, était une proie promise à l'élément envahisseur de l'art flamand ou par-ci par-là de l'art franco-flamand ; car il est bien difficile souvent de séparer l'art de Bruxelles de l'art de Dijon, ou l'art d'Arras de celui de Paris ou du bassin de la Loire.

Comment les conséquences de cette vérité, qui est *à priori* évidente, ont-elles été si longtemps négligées et méconnues ; comment cette fatalité, cette prédestination de l'art européen à la pratique des principes de l'art flamand, pendant la première période de la Renaissance et la première moitié du xve siècle, a-t-elle attendu jusqu'aujourd'hui pour être révélée et étalée au grand jour ? c'est que les historiens de l'art, laissez-moi dire, c'est que NOUS (pour prendre ma part de la faute originelle) c'est que NOUS, les historiens de l'art, aussi bien mes maîtres que moi-même, et fort longtemps moi-même, nous tous enfin, avons été aveuglés par les fausses doctrines d'un enseignement public antérieur, enseignement absolument erroné.

Imbus que nous étions de la vieille doctrine pédagogique que tout le renouvellement de l'art n'avait pu se faire que par la communication du génie antique, nous n'admettions pas qu'il fût possible que tout ne vînt pas de l'Italie et qu'il y ait eu, au xve siècle, un autre courant dominant que le courant italien, définitivement triomphateur.

Toute cette évidence, dont je vous parlais tout à l'heure, je ne la voyais pas, quoiqu'elle me crevât les yeux. Il fallut que l'étude

attentive et l'analyse individuelle des monuments de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle me révélât la vérité. Alors, je compris tout. Je compris aussi que non seulement la *prépondérance momentanée* de l'art flamand ou franco-flamand avait été un fait évident, mais qu'elle avait été de plus un fait historique, nécessaire et fatal. Les choses n'auraient pas pu se passer autrement. Pardonnez-moi donc aussi mon insistance.

Notons bien que ce prodigieux moyen de propagande par la presse xylographique n'était pas le seul instrument dont disposait alors l'art flamand. Tous les arts industriels, comme l'a si bien fait remarquer le marquis de Laborde, concouraient au même but et notamment l'industrie des étoffes de soie, des tissus de toutes sortes. S'il est un art flamand, c'est l'art de la tapisserie. L'Italie a donné elle-même aux tapisseries le nom d'Arazzi, c'est la preuve que cet art était, chez elle comme partout, d'importation étrangère.

Toutes les tapisseries du XVe siècle siècle sont flamandes ou franco-flamandes. Rappelez-vous les tapisseries de la cathédrale d'Angers. Si elles sont fabriquées à Paris, c'est d'après le modèle d'un artiste flamand... Voyez l'admirable tapisserie de la collection Davillier, de la fin du XVe siècle. Vous la trouverez gravée dans le catalogue de *la collection Davillier* et aussi dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Tous les princes, tous les personnages distingués avaient des tapisseries et vivaient au milieu de ces tapisseries. La tapisserie était le principal élément du mobilier au XVe siècle et toutes les tapisseries étant flamandes, sinon toujours de provenance au moins de composition et de style, il en résultait que tous les personnages importants du XVe siècle étaient entourés d'une atmosphère pénétrée au plus haut degré d'art flamand.

Nous préparons au Trocadéro en ce moment une exposition d'art rétrospectif. Vous y verrez des tapisseries de XVe siècle et du commencement du XVIe siècle. Il est impossible de distinguer, sans la marque, une tapisserie française d'une tapisserie flamande. Et quand une tapisserie est reconnue française, elle n'est pas exempte du goût flamand.

Je vous ai parlé de l'industrie des retables et de la sculpture en bois. Je n'ai pas à revenir sur ce sujet. Je vous rappelle seulement

combien cette industrie, dont je vous ai montré les produits s'introduisant partout, était naturellement destinée à propager partout les principes de l'art flamand... La propagande par là fut énorme.

Voici encore d'autres monuments à ajouter à la liste que je vous ai donnée des preuves de la diffusion du style bourguignon au cours du xve siècle.

Nevers. — Église cathédrale : Dans la première chapelle, après la seconde porte latérale de gauche, belle composition entourée d'un feuillage de chardon très découpé. Elle représente la *Mort de la Vierge*. En haut, on voit son *Couronnement*. C'est de la belle sculpture bourguignonne. Oui, en somme, bien bourguignonne, du courant du xve siècle ; peut-être milieu ou deuxième moitié de ce siècle. Toutes les têtes ont été horriblement mutilées, mais il en reste quelques fragments pour prouver qu'elles étaient très fines et conçues tout à fait dans l'esprit de l'école bourguignonne. Les mains sont très belles aussi. Le tout est taillé dans de la belle pierre très ferme, que je crois de la pierre de Bourgogne

Musée de la porte du Croux, numéro 137. — Jolie figure d'une femme en costume de pèlerin, petite nature ; sculpture bourguignonne du xve siècle. Mains réalistes, tête expressive ; proportions courtes. Tous les détails sont bien indiqués. Elle a une gibecière et un bâton de pèlerin. C'est un charmant spécimen de l'art du xve siècle. Naturellement, pas de photographies !

Bourg-en-Bresse. — Église Notre-Dame : Sur un des piliers de la façade de l'église Notre-Dame, une vierge bourguignonne assez jolie, tête et plis franchement franco-flamands ou bourguignons. — Rue d'Espagne, à Bourg-en-Bresse, sur une maison, un saint Jean-Baptiste de la même école : mêmes proportions.

A Brou, un saint Paul, à droite et sur l'ébrasement de la porte, a des plis lourds, rappelant de loin l'école bourguignonne ; un saint Pierre, placé à droite, au-dessus du Jubé, a bien encore des plis d'allure générale bourguignonne ; mais c'est presque tout. Brou n'est pas de style flamand-bourguignon pur, mais bien d'une branche directe de l'art flamand, sans greffe française. Et encore, ce n'ets pas le flamand de la première époque. Brou n'est pas à mettre à l'acquit de l'école bourguignonne directe. Ce n'est plus le grand, le vrai, le

vieux bourguignon. C'est du flamand presque pur sang. C'est l'œuvre à peu près exclusive de la Flandre, des Flamands de la deuxième époque. Conrad Meyt est un Flamand, mais qui annonce déjà la décadence.

Ne pas oublier notre petite figurine du Louvre représentant une *Damoiselle de la Cour de Bourgogne*, C. 36, autrefois exposée dans les salles qui ont été prises au département du moyen âge pour être consacrées à la collection Dieulafoy.

Au tombeau de Marguerite de Bourbon, *Moines pleureurs* de style bourguignon, même par les plis, quatre sur le devant du sarcophage alternant dans les niches avec des génies tenant des écussons. Par exemple, la composition d'ensemble est absolument flamande.

Une sainte Marguerite, petite statuette, a encore des plis assez lourds de l'école bourguignonne pure. Ça, c'est bien bourguignon d'esprit. N'oublions pas que nous sommes à Brou au commencement du XVIe siècle. Mais, je le repète, ce qui domine à Brou, c'est le style purement flamand et même flamand de la 3e époque, le style flamand presque sans apport bourguignon dans l'exécution. Ce qui domine le plus, c'est le style flamand-italien.

NANTES. — Musée archéologique : Très belle statue mesurant 1 m. 20, représentant un homme debout ; tête très réaliste et très fine, coiffée de son chaperon ; la main gauche posée sur la ceinture. C'est une très bonne figure de style bourguignon. Elle serait à mouler et à photographier comme type. Cette statue est placée dans le bras gauche du transept de l'église qui sert de musée à Nantes. A côté, statue d'un évêque, de mêmes dimensions : tête fine, draperie lourde et embarrassée, sculpture bourguignonne ou d'influence bourguignonne. L'évêque tient un livre. Les deux statues portent des traces de couleurs.

La sculpture du bonhomme en houppelande est véritablement assez belle et peut servir de type pour établir que le style bourguignon était devenu le style général de l'époque, aussi bien en Bretagne que partout ailleurs. Cette statue est un don de M. Mahaut. Elle a été trouvée à Nantes, rue des Carmes, n°s 18 et 20.

Cathédrale : Le portail est un type de la fin du XVe siècle, dernier tiers du siècle, de la même date à peu près que le portail de la

cathédrale de Tours ; mais il est bien plus important. Architecture exquise, découpée et s'enlevant sur des fonds plaqués d'ardoise comme au portail de Tours et dans tant d'autres églises. Les groupes d'anges qui présentent les ressuscités du Jugement dernier sont quelque chose d'admirable (moulage au Trocadéro).

Statue de Pierre de Bretagne, *Monuments de la Monarchie française*, t. III, p. 263 ; — Pierre de Bretagne, seigneur de Guingamp et fils de Jean VI, duc de Bretagne et frère de François Ier du nom, lui succéda en son duché de Bretagne, l'an 1450. Il mourut l'an 1457 et fut enterré au milieu du chœur de l'église de Notre-Dame de Nantes, où il est aussi représenté en relief de marbre blanc. Il a une espèce de couronne et est revêtu d'un grand manteau qui a son chaperon. Il porte à la ceinture une escarcelle... Je parle d'après une gravure, ce monument ayant disparu. Il est dans la même attitude que le petit personnage donné au Louvre, par M. Alphonse de Rothschild.

Solesme. — Belle statue de saint Pierre, des dernières années du xve siècle, avec le sentiment conservé de l'école bourguignonne ; — mériterait d'être photographiée.

Rouen. — Cathédrale : à la tour centrale ou tour carrée, du côté de l'archevêché, deux statues du xve siècle à beaux plis. Tout autour de la tour de Beurre, surtout du côté latéral, à partir du troisième étage, sculptures de goût flamand.

Dans la nef de Saint-Ouen, en haut, côté droit, personnages des vitraux à plis bourguignons. Cela est absolument évident. Presque toutes les grandes fenêtres hautes de la nef sont remplies de personnages peints avec le sentiment de la draperie de Sluter au puits de Moïse. A rapprocher de ces vitraux, d'autres vitraux de Brou et de Bourges.

Au-dessus de la porte de Saint-Maclou, bien jolie sculpture, représentant le Jugement dernier. Une jolie sculpture franco-flamande, peut-être flamande de la deuxième moitié du xve siècle. C'est adorable, et cela me rappelle un peu le portail de Nantes. Dans l'Enfer, sculpture réaliste prononcée, de style flamand. Groupe d'élus accompagnés d'un ange, tout comme à Nantes. C'est peut-être du même atelier. Très jolies statuettes flamandes, sous des pinacles, dans les voussures. C'est charmant

et d'un style très agréable. J'en ai fait faire des moulages pour le Trocadéro et ils ont été acceptés. L'histoire de la construction de Saint-Maclou est connue. Commencée en 1437, l'église était à peu près achevée en 1473, excepté les combles, auxquels on travailla jusqu'en 1488, et le clocher qui ne fut terminé qu'en 1520. La dédicace fut faite le 25 juin 1521. — A l'angle de la rue Martainville, au-dessus d'une fontaine, très belles statues à plis bourguignons d'un grand style et sans lourdeur. C'est vraiment très beau. C'est sur l'angle de l'église. Cette sculpture est-elle du xve siècle ? Cela serait possible ; si elle est du xvie, elle conserve évidemment le style du xve siècle.

Ancienne abbaye de Jumièges. — Le tombeau des entrailles et du cœur d'Agnès Sorel était à Jumièges. On voit ici sa dalle tumulaire en marbre noir avec inscription.

Lisieux. — Église Saint-Pierre : Dans la chapelle absidale, dite de Pierre Cauchon, sculptures de la deuxième moitié du xve siècle. C'est absolument franco-flamand, on pourrait dire flamand pur, plis cassés suivant l'habitude des sculpteurs en bois de la Flandre. Le motif de ces petites compositions sculptées est ici partout le même. Différents personnages sont présentés à la Vierge par leurs patrons. Chaque présentation fait l'objet d'une composition. Dans le sujet qui est photographié, mais dont la photographie n'est pas encore développée, le personnage agenouillé est présenté par sainte Catherine. Les têtes sont refaites, mais tous les plis sont anciens. Je vous les montrerai bientôt.

Conches. — En entrant à gauche dans l'église ; *Pietà* du xve siècle, de style franco-flamand. Elle est repeinte en blanc.

Sacristie : Statue d'une sainte tenant un livre ; main gauche mutilée. Très bonne statue. Très belle draperie de l'école du xve siècle. Cette statue de femme, dont la draperie franco-flamande est si belle, large et grasse, est bien de la deuxième moitié du xve siècle ; elle appartient certainement à la suite franco-flamande.

Sacristie : Buste en bois de saint Eutrope du xve-xvie siècle. Ce buste de saint Eutrope n'est pas mauvais et mérite d'être photographié.

Bernay. — Église Sainte-Croix : Au fond de l'église, sépulcre en plâtre dont l'original est à Verneuil. Cette sculpture date de l'ex-

trême fin du xve siècle ou du commencement du xvie. Les plis des draperies, amples, sont restés franco-flamands. La draperie est abondante et tumultueuse, à plis multipliés ; gros orfrois au bord des manteaux, Cela doit nécessairement dater du commencement du xvie siècle. C'est à comparer avec la Vierge à mi-corps, donnée par Timbal au musée de Cluny. C'est sur ce point de départ international que Adam Kraft a greffé sa manière à Nuremberg. Le sépulcre de Verneuil est bien du commencement du xvie siècle et du courant franco-flamand.

Laigle. — La statue du portail de l'église Saint-Jean représentant un évêque sans tête peut être citée comme un exemple de la persistance des plis flamands au xvie siècle. La console ou cul-de-lampe qui supporte la statue de l'évêque est décorée dans le goût de la Renaissance classique. L'évêque tient sa tête. Renaissance française, commencement du xvie siècle, plis cassés de l'école flamande, étoffe lourde. A l'autre église (Saint-Martin) qui est l'église principale, statues de l'époque de Michel Colombe, assez lourdes et grossières. On sent bien, dans quelques-unes de ces statues, le sentiment de la sculpture flamande à plis cassés venant de la sculpture en bois.

Rodez. — Cathédrale : A côté de la chapelle des Sept Douleurs, chapelle du Jardin des Oliviers. Haut relief du Christ au Jardin des Oliviers, d'un sentiment profond et admirable. Belle tête douce, noble et vraie de Dieu le père. Charmantes têtes d'anges. L'attitude du Christ priant est de toute beauté. C'est un chef-d'œuvre incomparable. Draperie encore absolument gothique de sentiment, mais de première beauté (éclairée comme elle l'est à 10 heures et demie au mois de septembre). C'est un chef-d'œuvre ; les pieds et les mains sont très beaux. La tête de l'ange portant la croix est pleine de suavité. La tête souffrante du Christ est émouvante. Tout reste cependant très noble. C'est l'école qui vient de la Bourgogne, cela est purement franco-bourguignon. Les plis et les têtes des apôtres endormis sont bien bourguignons, plis lourds et en gros drap.

Les pieds du Christ sont rendus avec un réalisme extraordinaire. C'est bien là une œuvre bourguignonne, je ne dois pas craindre de l'affirmer Il n'y a pas de tendance à l'allongement, au contraire. Le système des plis combiné avec le réalisme des pieds m'oblige à

donner l'œuvre à l'école purement bourguignonne ou issue de l'école bourguignonne, sans aucun autre mélange. Si — car il faut tout prévoir — il était jamais démontré par des textes que cette belle sculpture est du commencement du XVIe siècle, elle est tout à fait dans le goût du XVe et participe uniquement de l'art de l'école purement bourguignonne. Signes caractéristiques : émotion, expression assez poussée, réalisme et rudesse à l'occasion ; sans compter les plis lourds et les étoffes en gros drap.

Le retable du Christ au Jardin des Oliviers peut être daté de 1460-1490. C'est l'art du XVe siècle, d'un réalisme exquis et raffiné. C'est sculpté comme on peignait dans l'école issue des Van Eyck. Expression admirable, type rude des apôtres à comparer avec le tombeau à nombreux personnages d'Avignon. C'est un style dont le principe est celui de l'école bourguignonne.

Au-dessus, médiocres statuettes rapportées peut-être après coup et tirées d'ailleurs (?), — de style également bourguignon. L'arcature est du XVe siècle archi-fleuri. Rien, absolument rien d'italien. C'est un type de la sculpture en France dans la deuxième moitié ou la fin du XVe siècle. Rien, ce me semble, de Michel Colombe. Source unique : La Bourgogne.

Albi. — Cathédrale de Sainte-Cécile : Albi nous donne l'état de la sculpture française au XVe siècle avant l'apport de l'Italie et le renouvellement de notre école nationale par Michel Colombe. On voit aussi tout ce qu'il y avait de bourguignon dans Michel Colombe et ce que celui-ci a ajouté d'éléments italiens pour créer un style spécial, moins ronflant, moins tapageur, moins réaliste, plus simple ou plus simplifié, plus timide, plus tâtonnant. Le naturalisme n'est pas criant comme dans les sculptures contemporaines de la pure école bourguignonne. Toute cette statuaire est peinte. La statuaire d'Albi est de l'art de second ordre

Évidemment le Jubé et la clôture du chœur datent du temps de Louis Ier d'Amboise (1473-1502). Son neveu et successeur Louis II d'Amboise (1502-1510) appela les Italiens qui firent les peintures. Les statues qui entourent la clôture du chœur de Sainte-Cécile d'Albi sont à citer pour montrer combien toute la France était soumise au goût bourguignon. C'est capital. Il y a ici le mélange d'un autre principe que j'isolerai bientôt pour vous le faire bien examiner. Mais l'art bourguignon domine encore.

Moissac. — Dans la nef de l'église, à droite : Pietà entre deux saints. Mauvaise sculpture, froide; mais, par les plis et l'allure générale parfaitement flamande ou franco-flamande. Elle est datée ainsi : « L'an MilCCCC LXXVI (1476) me fist fere Goussen de la Gariga, li de sus dit. » — A gauche du groupe, sous une petite statuette d'un homme agenouillé portant un chaperon sur les épaules, on lit : Mon : cen J. de la Gariga et de l'autre côté : Goussen de la Gariga, dans la même posture. Les deux Lagarigue, deux frères probablement, ont l'un et l'autre les cheveux longs et des chaperons sur les épaules. Cette sculpure, qui est médiocre, est de style général franco-flamand. Lourdeur des plis cassés, mais sans trop de réalisme. C'est une œuvre de pays; c'est du mauvais art local, mais donnant avec sincérité la connaissance du milieu d'où il est sorti. Conclusion : dans les villages, en 1476, on sculptait dans le goût flamand. Ce fait est capital pour ma démonstration. L'art flamand était l'art courant en Languedoc à cette époque. Qu'est-ce que pourrait me faire la découverte que ne manquera pas d'effectuer quelque zélé compulseur d'archives? Il nous fera connaître le nom et la nationalité de l'auteur de la sculpture de Moissac. Je suis certain que s'il n'était pas un flamand, il était tout au moins imbu des doctrines flamandes.

Toulouse. — Église Saint-Nicolas, dans le faubourg Saint-Cyprien. Au-dessus du porche, une Vierge assise (*Adoration des Rois*), entre divers saints fixés sur les jambages de la porte. Œuvre très intéressante de l'école bourguignonne. Cette œuvre est à rapprocher de la Vierge assise et tenant l'enfant Jésus qui est au musée de Toulouse. Les plis sont moins accentués dans le sens de la lourdeur qu'à la Vierge du musée, mais c'est bien la même école. Tout cela sort du vieux tronc de la sculpture bourguignonne et du puits de Moïse. Milieu ou deuxième moitié du xve siècle.

Cathédrale de Saint-Étienne : Dans la chapelle Saint Joseph, très beau vitrail bourguignon du xve siècle, ressemblant à quelques-uns de ceux de Bourges.

Musée : Un saint Jean l'Évangéliste, un calice à la main, sculpture bourguignonne ou de sentiment bourguignon du xve siècle en pierre jaunissante. Hauteur 1 m. 30 à 1 m. 20 environ.

Très belle Vierge assise à plis bourguignons très amples, étoffes

épaisses et fourrures aux manches. Type à recommander de l'école bourguignonne.

Musée : Sainte Madeleine également de l'école bourguignonne, xve siècle. Vierge à mi-corps soutenue par saint Jean et par une sainte femme ; même école. xve siècle. Draperie de grosse étoffe.

Montpellier. — Les imagiers flamands, sujets des ducs de Bourgogne, allaient au loin exercer leur art. Les textes nous prouvent qu'ils sont allés travailler jusque dans le Midi. Voyez le marquis de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, t. 1er, Introduction, p. lxxxi : « 1495 — Pierre Brucin, tailleur d'ymages (*alias* Pierre Brucy de Bruxelles et Petrus Brucy de Brucellis) et Guillaume Guillem, pintre, ont passé quittance de la somme de cinq livres tournois tant pour une image de Nostre-Dame taillée en pierre, de deux pans et demy de long, que pour la peinture d'icelle mise au portal de Montpellieret. »

D'après les notes de l'*Histoire de la sculpture* d'Émeric David, p. 311, Pierre Brucy, de Bruxelles, tailleur d'images, a travaillé aussi à Toulouse.

A Montpellier a demeuré Jacques Morel, qui est un franco-flamand déterminé et que je continue à qualifier de Bourguignon. Car, si je ne le qualifiais pas ainsi, je serais obligé de vous faire voir qu'il est aussi très flamand par son style et que la dose de flamingisme domine chez lui plus peut-être que dans l'école tout à fait immédiate de Claux Sluter.

Carcassonne. — Église Saint-Nazaire. Dans une des chapelles du bras gauche du transept, une Pietà très belle, fin du xve siècle, de style absolument bourguignon. Réalisme de la tête, plis amples et lourds, tombant avec de nombreux méandres sur le sol. C'est bien de l'art franco-flamand ou bourguignon, xve siècle. Je crois que la statue est postérieure à la niche qui la renferme.

La Provence est une des contrées les plus remplies de sculpture bourguignonne ou franco-flamande. Cela s'explique facilement : d'abord le courant de l'art flamand entraînait en ce moment toute la France et de plus le roi René d'Anjou, comte de Provence, avait un goût particulier pour l'art flamand.

Avignon. — Le sépulcre de l'église Saint-Pierre. Je vous en montrerai tout à l'heure la projection pour la seconde fois.

Église Saint-Didier. Les deux figures qui sont placées de chaque côté du retable de Francesco Laurana. Parmi elles il y a un saint Pierre Célestin.

Musée Calvet. Petit buste d'homme à barbe fourchue, en pierre jaunâtre, à mouler; jolie sculpture du xve siècle. Dieu le Père, en buste, entouré de nuages ; xve siècle ; peint et doré. — Sainte Marthe et saint Lazare, très bonnes figures rappelant l'école bourguignonne du xve siècle.

Un pleureur de tombeau tenant son chapelet ; manteau peint en noir, bourguignon. — N° 57. Une Pietà a plis lourds, nombreux et bourguignons, peinte et dorée, xve siècle. — Une sainte Marguerite venant de l'église Saint-Didier. Style bourguignon : extrême fin du xve siècle. — Tombeau ; Personnage couché ; sculpture bourguignonne. — Deux anges portant un heaume, peints et dorés ; sculptures à plis cassés, franco-flamande. — Petite tête barbue, actuellement non peinte, bonne sculpture bourguignonne. — *Le transi.* — Il faut évidemment rapprocher cette sculpture du cadavre du musée de Laon. On lit au-dessus l'étiquette suivante : « Du tombeau de Jean de Lagrange, mort en 1402. Des Bénédictins d'Avignon. » L'anatomie de ce cadavre est extraordinaire ; la draperie est aussi très fine.

Notre-Dame des Doms — Tombeau du cardinal Faidit d'Aigrefeuille. Un dessin fait voir des *pleurants* et non des saints comme dit la description littéraire de ce tombeau.

Arles. — Saint-Trophime. Mise au tombeau de style bourguignon, imitant, ce semble, celle d'Avignon ou la rappelant tout au moins. Elle me paraît moins belle. Elle est à photographier. Elle est placée dans une chapelle très obscure et elle est actuellement invisible. C'est un morceau bourguignon ou franco-flamand. D'après le guide d'Arles de l'abbé Trichaud, ce monument aurait été tiré de l'église Saint-Dominique.

Marseille. — Église de la Major. Traces nombreuses d'influences bourguignonnes à l'autel ou retable de Saint-Lazare. Une statue de marbre qui est entre les deux frontons est de style bourguignon plus encore que français, genre des bords de la Loire.

— Musée du château Borély. Statue en bois peint. Un Jessé couché, provenant d'un arbre de Jessé. Style bourguignon ou franco-flamand du xve siècle.

Aix. — Portail de Saint-Sauveur. En 1476, s'élevait, dans la ville d'Aix en Provence, le portail de l'église métropolitaine de Saint-Sauveur. En 1504, on plaçait à l'entrée principale de l'église les belles portes en bois qui en font encore aujourd'hui l'ornement (Em. David. *Histoire de la sculpture*, p. 130).

Saint-Sauveur : Au-dessus d'un autel, grand retable sculpté en ronde-bosse. En haut le Christ en croix entre deux personnages disparus, mais qu'on retrouvera peut-être au musée. Au-dessous, sous un arc en anse de panier accosté de deux pilastres, un groupe de sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus, de l'école flamande ou bourguignonne du xve siècle. Ce groupe a pour soubassement une sorte de tabernacle sur le devant duquel on peut voir le Christ à mi-corps en *Ecce homo* et adossé à la Croix ; il est entouré des attributs de la Passion, comme dans les dessins de Pisanello. Statue de sainte Marthe avec une grosse tarasque et à gauche saint Maurice en costume de chevalier, en armure, avec des tassettes et une petite veste ou blouse ample, armoriée d'une escarboucle héraldique. La tête est fine, doucement et timidement naturaliste, mais pleine de franchise et de netteté. Voilà de la sculpture franco-bourguignonne pendant le règne de Louis XI.

Saint-Sauveur : *Le Buisson ardent.* L'encadrement intérieur du sujet central est composé de petites statuettes en or, sous des dais. Cela rappelle absolument la sculpture des retables flamands ; plis cassés et recroquevillés, presque allemands. Cela date pourtant de 1475.

Saint-Sauveur : Au revers du tryptique du Buisson ardent, il y a, nous l'avons vu, deux statues sous des dais, peintes en grisaille, représentant l'*Annonciation*. Cela a bien l'apparence de sculptures flamandes, les plis sont longs et cassés vers les pieds.

Saint-Sauveur : dans le cloître un saint Jacques en marbre de l'école franco-bourguignonne du xve siècle, assez bonne sculpture.

Tombeau de Charles III, comte de Provence. — L'Enfeu (la niche) du tombeau de Charles III existe encore à la cathédrale d'Aix. Il contient dans son soubassement des pleureurs de style bourguignon. Ces pleureurs sont encore reconnaissables malgré leurs mutilations. L'auteur du tombeau de Charles III, exécuté en 1484, était Pierre Fouquet ou Foulquet (*Bulletin archéologique du*

Comité des travaux historiques et scientifiques, année 1885, n° 3, p. 449.) « Pierre Foulquet, lapicide, habitant d'Aix. »

Charles III, dernier comte de Provence, mort à Marseille en 1481, dix-huit mois après son oncle, le roi René, auquel il avait succédé, légua deux mille écus d'or à l'église Saint-Sauveur d'Aix, où il désirait être inhumé. Louis XI, héritier du Comté, s'étant chargé de payer le tombeau que le chapitre voulait élever à la mémoire du prince angevin, les chanoines Elzéar de La Tour, Guillaume de Puget et Pierre Pegon traitèrent de la construction de ce monument avec Pierre Foulquet le 8 juillet 1484. Ils fournirent à l'artiste la table de marbre noir sur laquelle devait reposer l'effigie du prince et le marbre nécessaire pour le sculpter et faire deux anges et deux lions à placer à la tête et aux pieds de la statue ; le reste devait être exécuté suivant le modèle fourni et le plus richement possible. Foulquet accepta les conditions qui lui étaient imposées et s'obligea à terminer son œuvre dans un an pour le prix de mille florins qui lui fut payé par le trésorier général de Provence, Guyon de Rollot. Ce superbe tombeau, élevé par la reconnaissance des chanoines et dont on peut voir la reproduction dans l'ouvrage de Millin (*Voyage dans le Midi de la France*, t. II, pl. 45), fut complètement détruit en 1793 : il n'en reste plus que l'inscription et probablement les deux lions accroupis qui se trouvent dans le cloître Saint-Sauveur au milieu des débris d'anciennes statues. »

Le monument en marbre blanc (Catalogue du musée de Cluny), n° 434, représentant la reine Jeanne de Laval, femme du roi René, agenouillée au pied d'un oratoire et l'ange venant lui annoncer qu'elle serait bientôt mère, xve siècle, provient d'Aix en Provence. L'oratoire surmonté d'une croix est d'une grande élégance et d'une délicatesse de travail remarquable.

Musée d'Aix, n° 617. — Très belle tête de nègre de l'école bourguignonne. Cela doit venir d'une Adoration des Rois. C'est positivement très beau. Autre statue sans tête tenant un livre, de l'école bourguignonne. C'est la première dans la petite cour près du lierre. C'est très bourguignon. — A l'autre extrémité de la cour, autre draperie bourguignonne.

672. — Portrait de femme vue de trois quarts, la tête tournée à droite. C'est une bonne sculpture, mais italienne. Ce n'est pas

terminé finement, gros yeux à fleur de tête et à paupières un peu ballantes. École de Donatello ou de Michelozzo. Cela mériterait d'être moulé.

N° 600. — Statuette d'un membre de l'ordre militaire de Saint-Jean de Jérusalem. Marbre, hauteur 0m 550, proportion de quart de nature, mutilée des mains. Personnage en oraison, à genoux, les mains jointes et les yeux levés vers le ciel. La tête est nue et la chevelure très abondante. Il a une robe ouverte en pointe à l'encolure et serrée à la taille par une courroie. Sur cette robe est posé un manteau dont les coudes du personnage resserrent contre les flancs les plis nombreux. C'est une figure de l'école de Bourgogne.

N° 601. — Statuette d'homme en prière. Hauteur 0m 500, albâtre, proportion du quart de nature, décapitée et privée de mains. Le personnage agenouillé avait les mains jointes. Une courroie ceint sa longue robe et il porte une cape de religieux très ample et pourvue d'un très long capuchon qui retombe sur le dos. Cette cape est refendue sur le côté droit ; l'un des bras passe par cette ouverture, tandis que l'autre soulève en masse ce majestueux vêtement qui donne de fort beaux et nombreux plis. Acquis par la ville en 1843.

Quand je disais que je prétends reconnaître le style bourguignon ou franco-flamand du Nord dans un certain nombre de sculptures de la Provence et d'Aix en particulier, j'étais certain d'avoir raison et je puis aujourd'hui légitimer ma proposition en prouvant matériellement que des artistes du Nord de la France travaillaient en Provence et à Aix au milieu et dans la deuxième moitié du xve siècle. De 1447 à 1466, on trouve en Provence : Étienne Audinet, *ymaginarius lapidis et fustis*, *deboyssator ymaginum*, *sculptor ymaginum*, natif du diocèse de Cambray. Les notaires écrivent son nom avec les variantes suivantes : *Addam*, *Adde*, *Adenetus* et *Odinetus*. « Nous ignorons l'époque de son arrivée dans le Midi, le moment où il quitta la Provence et le nombre de ses œuvres ; nous savons seulement qu'il exerçait sa profession à Carpentras en 1447, qu'il n'habita que momentanément Marseille et que son domicile fixe était à Aix dès 1450 ; il habitait encore dans cette dernière ville en

1466. » (Documents inédits sur divers sculpteurs inconnus de Marseille et d'Aix du xve au xvie siècle dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1885, n° 3, p. 443).

Autre travail d'Étienne Audinet, sculpteur flamand.

« Les prieurs de la Confrérie de N.-D. de la Garde ayant décidé la construction de sept oratoires sur le chemin qui mène du plan Formiguier au haut de la montagne où l'église était bâtie, donnent à prix fait à Étienne, le 22 avril 1447, la composition des sept Mystères joyeux de la Vierge... pour le prix de 233 florins et 4 gros. (C'étaient des bas-reliefs.)

« Audinet prit à sa charge la fourniture des pierres dont il avait besoin; il les fit extraire de la carrière de Saint-Didier près de Pernes (Vaucluse) par Perrinet Saclot de Besançon pour le prix de 60 florins, rendues à Arles...

« Il s'engagea à faire approuver par les prieurs la maquette de chaque mystère avant de la commencer, à faire les personnages de deux palmes et demi de hauteur, à transporter successivement et à ses frais à Marseille chaque bas-relief et à terminer son ouvrage dans cinq ans.

« D'après divers actes, les mystères de l'*Annonciation* et de la *Nativité* furent livrés le 19 mai 1449; ceux de l'*Adoration des Mages* et de la *Résurrection* le furent en 1454 ; les trois derniers étaient à peu près terminés le 19 novembre 1455, lorsque l'artiste donna une quittance générale de 230 florins aux prieurs de la Confrérie. »

Après avoir terminé les sept Mystères joyeux pour N.-D. de la Garde, Étienne Audinet sculpte pour Barthélemy Denon de Marseille une croix en pierre de Saint-Didier qui lui fut payée 20 florins, le 1er mars 1466.

L'excellent docteur Barthélemy, de Marseille, à qui j'emprunte les documents qui précèdent nous disait en 1886 : « Nous ignorons l'époque de l'arrivée d'Audinet dans le Midi, le moment où il quitte la Provence et le nombre de ses œuvres. Nous savons seulement que son domicile fixe était à Aix dès 1450 et qu'il habitait encore dans cette dernière ville en 1466. »

Moi j'ignorais tout cela. Mais je savais depuis longtemps qu'il

y a en Provence et notamment à Aix de très nombreuses œuvres flamandes ou bourguignonnes ou franco-flamandes.....

Le procédé et la méthode ne sont donc pas si mauvais qui permettent de devancer la découverte des preuves documentaires.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

15 Mai 1889.

ARTISTES DU TEMPS DE CHARLES VII ET LOUIS XI

MESSIEURS,

La pénétration de l'art français par l'art flamand, pendant la durée du xve siècle, bien établie, j'espère, à vos yeux, essayons maintenant de montrer ce que fut l'art français ou, si vous voulez, l'art en France de 1400 à 1500, en précisant, cette fois, l'époque d'exécution de chaque monument cité, et en ne nous préoccupant plus des comparaisons avec les arts extérieurs.

Nous avons plus particulièrement étudié jusqu'à présent l'art du xve siècle au point de vue géographique et ethnographique. Nous allons l'étudier au point de vue chronologique, sous Charles VII et ensuite sous Louis XI, après vous avoir rappelé le point de départ sous Charles VI. Puisque nous sommes en train de faire de la chronologie, précisons les dates : Charles VI meurt en 1422, Charles VII en 1461 et Louis XI en 1483.

L'art de Charles V et de Charles VI, que j'ai longuement défini les années précédentes, n'a pas survécu à l'effacement momentané de la royauté, ni au séjour de la cour de France au sud de la Loire.

Le premier art franco-flamand, devenu essentiellement parisien, — rappelez-vous tout ce que je vous ai dit pour justifier ce qualifica-

tif, — le premier art franco-flamand achève de disparaître après 1422. Occupons-nous de son successeur. Déjà sous Charles VI, nous avons vu apparaître aux environs de Paris, à Marcoussis, un art un peu nouveau, plus naïf, plus simple et moins raffiné que l'ancien. C'est l'art des statues de la tour de Maubergeon à Poitiers qui se retrouve dans la Vierge de Marcoussis, dans la Notre-Dame-la-Blanche de Bourges, dans les anges du musée de la même ville, dans la figure de Marie de France de Saint-Denis, dans la tête d'apôtre ou de prophète de Mehun-sur-Ièvre.

L'art spécial dont je parle, le groupe de monuments que je vise est un art qui se rapproche de l'art inauguré à la fin du XIVe siècle à la Chartreuse de Dijon ou qui, s'il ne procède pas partout d'une manière bien évidente de ce dernier, lui reste toujours parallèle et ne cesse pas d'être en rapports intimes avec lui. Vous avez sur la table les moulages de la tête de la Vierge de Marcoussis; tête de Marie de France ; tête d'apôtre de Mehun-sur-Ièvre ; tête de Pierre de Navarre et mains ; tête de Catherine d'Alençon ; tête de Charles VI ; tête d'Isabeau de Bavière ; tête du duc Jean de Berry ; tête de Philippe de Morvillier ; tête de la dame de la famille de Rueil ; la tête et les mains de la statue de Pierre de Navarre et de la statue de Catherine d'Alençon au Louvre (avant 1419, mettons avant 1420).

Le tombeau de Charles VI fut exécuté de 1423 à 1425, par Pierre de Thury, c'est prouvé. — Quant à la statue de Ph. de Mórvillier, président du Parlement de Paris, exécutée de 1428 à 1438, sculpture du musée du Louvre dont j'ai traité dans le tome III de mon livre sur le *Musée des monuments français*, p. 241, voici comment je suis arrivé à établir son identité.

Elle était cataloguée sous le nom de Renaud de Dormans.

Gaignières n'ayant pas fait dessiner le monument de Renaud de Dormans au XVIIe siècle, je ne pouvais pas tout d'abord et avant la découverte de la vraie statue de Renaud, contester directement la légitimité de cette attribution. Je raisonnais ainsi. Nous ferons remarquer, disais-je, que le costume porté par le prétendu Renaud de Dormans n'a aucun caractère ecclésiastique ; que c'est au contraire l'habit des membres du parlement, avec les trois rangs d'hermine figurés sur l'épaule ; que cet habit était peint en rouge, ainsi qu'en témoignent plusieurs raies de couleur encore

visibles sur la pierre, et qu'enfin la statue venue au Louvre offre la plus grande analogie avec celle de Philippe de Morvillier, premier président au Parlement de Paris, mort en 1438 et inhumé à Saint-Martin-des-Champs. On peut vérifier l'exactitude de mon affirmation en regardant la planche 76 du *Musée des monuments français*, surtout le dessin de Gaignières, conservé au Cabinet des estampes, planche 11, Réserve f° 60, et en lisant ce passage des *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris*, de Corrozet, édition de 1561, f° 52 : « Derrière le chœur de l'église, dans une chapelle, est un sépulchre sur lequel sont deux effigies de pierre, visage et mains d'albastre, l'une d'homme, l'autre d'une dame. Au long du sépulchre est escrit : Cy dessous reposent les corps de nobles personnes Messire Philippe, Seigneur de Morvillier, Clary et Charenton, conseiller du Roy nostre sire et premier présidenten son parlement, et madame Jeanne du Drac sa femme, et trespassa le dit président le vingt cinquième jour de juillet, l'an de grâce mil quatre cent trente huict et la dicte Jeanne l'an mil quatre cent trente sept. » Voyez également la description de la chapelle de Morvillier, publiée en 1630, par Dom Martin Marrier. (*Historia monasterii S. Martini de Campis*, p. 563).

La statue de Philippe de Morvillier est un chef-d'œuvre qui occupera un jour une place honorable dans la série de nos sculptures françaises. Elle fut très vraisemblablement exécutée, comme la chapelle de Saint-Martin-des-Champs qui la contenait, avant la mort du Président du Parlement. On sait que c'était l'habitude des hauts personnages au xve siècle de préparer eux-mêmes, de leur vivant, les monuments funéraires destinés à conserver leur mémoire. La chapelle de Morvillier à Saint-Martin-des-Champs fut fondée en 1426 par Philippe de Morvillier et par sa femme.

On lit dans l'acte de fondation, daté de cette année (1426), acte dont une copie est conservée aux archives nationales (LL, 1359, f° 9 r°) : « Item que les dits fondeurs et chascun d'eux pourront estre, si bon leur semble, enterrés et sépulturés en la dite église et monastère de Saint-Martin-des-Champs, en la chapelle de saint Nicollas, assès près de la chapelle Notre-Dame, du costé senestre, et en icelle, faire telle représentation par manière de sépulture, comme bon leur semblera. » L'adjudication des travaux de maçonnerie fut faite

à « Ademer Thierry, maçon, et eut lieu en 1427, avant Paques, » c'est-à-dire en 1428. (*Ibid*, f° 70.)

Tombeau de Jean Juvenal des Ursins, mort en 1431 et inhumé dans l'église Notre-Dame de Paris. — Les figures furent placées l'une à côté de l'autre et à genoux dans la chapelle des Ursins. Michelle de Vitry, femme de Jean Juvenal des Ursins, ne mourut qu'en 1456. Piganiol dit (*Description de Paris*, t. I, p. 372) : « Dans la chapelle de Saint-Remy que l'on nomme la chapelle des Ursins, on voit sur un tombeau de pierre élevé d'environ deux pieds deux statues à genoux dont l'une est celle de Jean Jouvenel qui est ici représenté l'épée au coté, vêtu d'une cotte d'armes armoriée devant et derrière. L'autre représente Michelle de Vitry sa femme. » Ce monument a fait partie du Musée des monuments français, ainsi que le tableau représentant la famille des Ursins qui était aussi à Notre-Dame et qui est au musée du Louvre actuellement.

La statue a été refaite par Lenoir. Je n'ose pas m'y fier et je n'ai pas voulu la faire revenir de Versaille. La statue de Michelle de Vitry m'a l'air bien meilleure ;... peut-être la ferai-je revenir. Mais elle a aussi une mauvaise note contre elle : Lenoir se vante de l'avoir fait refaire. Il s'est trop vanté, je crois.

Attention ici ! nous voyons apparaître les statues à genoux, sur les tombeaux, dans la position des *Donateurs* placés à côté de l'œuvre donnée. Il y a eu des *Donateurs* à genoux dans tous les temps. Rappelez-vous par exemple le portail de la Chartreuse de Dijon. Mais cette attitude sur les tombeaux est nouvelle. Elle va faire école : Tombeau de René à Angers (cumul des deux statues ; gisant et orant) ; tombeau de Louis XI à Cléry ; tombeau de Charles VIII ; tombeau de Louis XII. Bénissons cette invention ; elle a donné le splendide programme de nos tombeaux de la fin du xve et du xvie siècle.

D'après Sauval (*Histoires et recherches des Antiquités de Paris*), Jean Gansel, de 1435 à 1439, fut à la fois l'architecte et le sculpteur du portail de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris. Faites attention, il y a à Saint-Germain-l'Auxerrois des figures du xiiie siècle dans une portion du portail antérieur qui avait seule été conservée Le tout a été retouché et repeint de nos jours.

En 1447, Denis du Moulin, évêque de Paris, fut inhumé dans le chœur de l'église Notre-Dame de Paris. Le sarcophage et la statue étaient en cuivre ; quarante-neuf figures placées dans des niches ornaient le pourtour. Ce monument, qui a disparu, a été décrit par Carpentier (*Description de l'église métropolitaine de Paris*, p. 151), qui en a donné une gravure infidèle.

Pour avoir une idée de ce qu'était ce mausolée de bronze, il faut se reporter au tombeau élevé par Philippe le Bon en 1455 à la mémoire de Louis de Male, comte de Flandre, son bisaïeul, dans la chapelle dite de Treille de l'église Saint-Pierre de Lille.

Ce monument fut exécuté dans la ville de Bruxelles, par Jacques de Gerines et parfait en 1455 (*Millin, antiquités nationales*, t. V, p. 65 et suivantes, pl. IV, V, VI, VII).

Guillaume Veluton. — La duchesse de Bedford, Anne sœur du duc de Bourgogne Philippe le Bon, mourut le 14 novembre 1432. La sculpture de son tombeau fut commencée en 1442 par Guillaume Veluton, imagier, demeurant à Paris. Le tombeau est gravé dans Millin sans le sarcophage (Sur cette statue, voyez le marquis de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, t. II, p. VII et 215 ; Alexandre Pinchart, *Jacques de Gerines, batteur de cuivre du XVe siècle et ses œuvres*. Voyez aussi ce que j'ai dit dans le *Bulletin des Antiquaires de France* et ce qu'a dit Pinchart en dernier lieu dans les *Nouvelles archives de l'art français*).

Jacques Morel est un des grands noms d'artistes du règne de Charles VII auquel je m'honore d'avoir été des premiers à rendre justice, en lui consacrant une étude critique parue dans la *Gazette archéologique* en 1885.

Depuis longtemps, depuis 1856 (t. IV des *Archives de l'art français*), le nom de Jacques Morel était connu des érudits ; mais quoiqu'on possédât deux de ses œuvres absolument authentiques et certaines, on ne s'occupait que du nom de l'artiste, que d'une date et d'un contrat dont la minute avait survécu. On avait si bien lâché la *proie* pour l'*ombre* qu'au Trocadéro l'œuvre authentique de Morel était anonyme et, qui plus est, classée sous un faux nom historique. C'est extraordinaire, mais c'est comme cela ! Voilà les résultats de la méthode historique appliquée sans critique à l'histoire de l'art.

On connaissait le contrat, le parchemin, la paperasse. On ne connaissait pas l'œuvre que cependant on avait fait mouler.

Jacques Morel est l'auteur du magnifique tombeau de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne à Souvigny. Je l'ai publié dans mon travail de la *Gazette archéologique* en 1885. Il est moulé à Versailles et au musée du Trocadéro. J'en ai fait faire une projection lumineuse. Regardez bien le style des plis.

Jacques Morel avait travaillé à Lyon et y était né, ainsi que l'établit M. Natalis Rondot. A Lyon, il a exécuté en 1420 un tombeau, celui du cardinal de Saluces. Le contrat passé par l'artiste a été conservé. Le monument a disparu.

Tombeau du roi René, dans l'église Saint-Maurice d'Angers, commencé en 1447. — Le premier sculpteur connu du tombeau s'appelait Jean Poncet. A ce Jean Poncet succéda son fils (Voir Lecoy de la Marche, le *Roi René*, t. I, p. 103). Concurremment avec ce fils de Poncet qui était, paraît-il, un artiste de second ordre, vivant sans doute de la réputation du père et l'exploitant, Jacques Morel travailla au tombeau de René à partir de 1453, comme nous le verrons plus loin

« René, dit M. Lecoy de la Marche, était en relation de famille avec le duc de Bourbon, dont la fille Marie avait épousé son fils aîné. Le duc de Bourbon venait de faire exécuter en 1448 par Jacques Morel son propre tombeau à Souvigny. René aura nécessairement entendu parler de l'artiste et de l'œuvre et il aura mandé le premier auprès de lui, comme il fit pour les ouvriers flamands qui travaillaient à Bourges à la sépulture du duc de Berry. Jean Poncet le père venait de mourir lorsque fut achevé le monument de Souvigny et son fils ne le remplaçait pas avantageusement. Jacques Morel reprit donc, dit M. Lecoy de la Marche, le groupe des chevaliers et des dames qui, en 1451, se trouvait presque entièrement exécuté par ses soins. » La date serait à discuter. Il n'y a pas de preuves des rapports de Jacques Morel avec René avant 1453. Je réserve mon opinion. Il y a là des pièges à loup tendus pour les personnes inexpérimentées qui s'avancent sans méfiance sur un terrain qui n'a pas été étudié directement par elles.

« Des textes précis, dit M. Lecoy de la Marche, prouvent que l'ouvrage (le tombeau) était déjà en cours d'exécution en 1447

(*Comptes et mémoriaux* numéros 157 et 163). Les premières pierres durent même être posées vers la fin de l'année 1445. » La composition, la portraiture devaient avoir été tracées, selon toute apparence, par René lui-même.

A l'aide de certains devis, M. Lecoy de la Marche (*Le Roi René*, t. II, p. 21) a pu décrire ainsi le tombeau du roi de Sicile, tel qu'il aurait dû être construit dans l'église Saint-Maurice d'Angers : « Sous une des arcades de l'abside, en face de l'autel de saint René, s'élevait un double tombeau, également en forme d'autel, construit en marbre noir et reposant sur des embasements ornés d'orbes-voies ou fausses arcades en albatre... Sur la table d'autel (*sic*) étaient couchées les statues de René et d'Isabelle en marbre blanc, les couronnes, le sceptre, les attaches du manteau royal étaient de cuivre doré « de fin or », avec pierreries de cristal ou de verre. (Est-ce assez polychromé !)Des tabernacles de marbre noir abritaient les deux têtes. L'intérieur du tombeau était également en marbre noir, voûté, garni de piliers et de tabernacles (c'est-à-dire de pilastres et de dais). A l'entour, plusieurs statues, (écoutez bien) : *Dieu en la croix — Notre-Dame et saint Jean* ; puis saint Michel leur présentant le roi de Sicile et la Madeleine leur présentant la reine accompagnés d'angelots aux ailes dorées. Par devant trois chevaliers portant le heaume, la bannière et l'étendard, et trois dames assises lisant leurs heures ; le tout en pierre de Rajasse. »

« Les statues de Jacques Morel n'ont même pas eu, comme les autres parties de la sépulture, la bonne fortune de nous parvenir sous la forme de dessins. Peut-être ne furent-elles jamais mises en place, puisqu'elles ne figurent sur aucune des reproductions du monument. Enfermées au château d'Angers, elles moisirent probablement sans recevoir les peintures qui devaient les recouvrir ; car il n'en est plus question dans les pièces relatives au Roi René. »

M. Lecoy de la Marche n'a pas pensé à une chose qui peut donner une idée de ce que fut dans le projet original le tombeau du Roi René. C'est la sculpture d'un autel conservé aujourd'hui, partie dans l'église de Saint-Sauveur d'Aix en Provence et partie au musée de cette ville. Je vous en ai parlé déjà. J'ai été frappé du rapprochement entre le monument existant et la description du mausolée de René. La Crucifixion du style franco-flamand est bien de la

sculpture bourguignonne..... Naturellement pas une photographie du monument d'Aix !

On n'a pas encore trouvé un document qui en démontre l'importance et, grâce à l'état d'abaissement où est, dans notre pays, l'enseignement de l'histoire de l'art, enseignement trop souvent dépourvu de critique, cette sculpture est négligée et regardée avec indifférence. Il en sera bientôt autrement, espérons-le, si MM. les élèves de l'école du Louvre veulent travailler.

Y a-t-il identité entre le retable d'Aix et le tombeau de René? Non, je ne crois pas. Y a-t-il ressemblance? Oui. L'un explique l'autre, et montre le style que dut avoir le monument de René disparu plus ou moins définitivement. Qui nous dit qu'il n'existe pas encore des fragments du mausolée de René d'Anjou, fragments que nous ne savons pas reconnaître et que nous reconnaîtrons peut-être un jour, quand l'histoire de l'art sera faite par des appréciateurs délicats et non pas exclusivement par des historiens indifférents aux œuvres et au style des œuvres?

Les plans signalés par M. Lecoy de la Marche furent-ils exécutés entièrement? Il est probable que non. La dernière main ne semble même avoir été mise au mausolée qu'après l'an 1540, si l'on s'en rapporte à un dessin tracé au XVIIe siècle et conservé à Oxford dans la collection Gaignières. Ce dessin offre avec les devis de notables différences qui laissent supposer des travaux postérieurs et des remaniements. Ainsi les statues, à part celles du roi et de la reine couchées sur la table d'autel, n'y figurent point.

C'est en 1453 que Morel entre en rapports avec le roi René. Cela résulte d'un texte publié en 1888, p. 248, par la *Gazette archéologique* : « A maistre Jacques Moreau ymaigier le 18 may, XXXIV livres VII solz VI deniers à luy ordonnez par le dit seigneur pour supportacion de sa dépense, allant à Angers, partant de Saint-Poursaint pour visiter la sépulture d'y celluy seigneur que fait le fils de feu Poncet l'ymaigier. »

Il existe une lettre de René aux gens de ses comptes établissant la haute opinion que le duc d'Anjou avait du talent de Morel en date du 9 septembre 1459.

Les agents de René d'Anjou écrivaient à leur seigneur le 15 septembre suivant : « Sire, Maistre Jacques Moreau est allé de

vie à trespassement en debte envers plusieurs personnes et n'a esté trouvé riche que de V sols. » Voilà bien la fin d'un artiste sincère et l'oraison funèbre que des financiers sont capables de prononcer sur un homme ne laissant en mourant que des preuves de génie. Cela est de tous les temps.

Un projet du tombeau de René exécuté par Jacques Morel a existé. René écrivait de Toulon à la date du 18 décembre 1459 : « ... Au surplus, nous escrivons au procureur qu'il nous face apporter par deça ung *patron* qui fut de maistre Jacques Moreau qu'il a fait mectre, comme il nous a escript, en nostre chambre des comptes. Si le lui veuilliez bailler et encharger au trésorier qu'il paie ce qu'il en coutera à amener par deçà... » On faisait des *maquettes* au xve siècle et au commencement du xvie : Tombeau commandé par Louis XI ; tombeau commandé par Marguerite d'Autriche à Michel Colombe pour Brou...

Agnès Sorel fut inhumée en 1449 dans le chœur de l'église Notre-Dame de Loches. La statue est en marbre : Deux anges tenaient l'oreiller ; deux agneaux sous les pieds.

« La belle Agnès, dit Moreri, mourut le dernier jour de février de l'an 1449, au château du Mesnil, à un quart de lieue de Jumièges, et non pas à Jumièges même, comme divers auteurs l'ont écrit. Elle était encore jeune et en parfaite santé, ce qui fait croire qu'on l'avait empoisonnée. Le Dauphin qui fut depuis Louis XI ne l'aimait point, parce que son père l'aimait trop. On mit son cœur et ses entrailles à Jumièges, et son corps fut porté au château de Loches. Elle y fut enterrée au milieu du chœur de l'église collégiale, sur une tombe de marbre noir. Son effigie y est de marbre blanc, avec deux anges qui tiennent un carreau sur lequel elle repose la tête et deux agneaux à ses pieds. Agnès avait fait de grands biens à cette église. Cependant, après sa mort, les chanoines demandèrent à Louis XI la permission de retirer ce tombeau du milieu du chœur de leur église, comme leur étant incommode pour les cérémonies. Ils crurent que l'aversion de ce prince pour Agnès passerait jusqu'à ses cendres ; mais il improuva le dessein des chanoines et leur conseilla d'avoir un peu plus de reconnaissance pour la mémoire d'une personne qui leur avait fait tant de bien. »

« S'il y avait un temple de la mode, dit Quicherat dans son

Histoire du costume, Agnès Sorel mériterait d'y avoir une statue. » En effet, Agnès Sorel fut le modèle des femmes dépensières et coquettes.

Le chroniqueur Georges Chastellain, qui vit de près la cour de France sous Charles VII, a décrit le faste qu'Agnès Sorel affectait dans sa toilette et il stigmatisa les modes inconvenantes dont elle donnait le ton aux honnêtes femmes. « Elle portait queues un tiers plus longues que nulle princesse du royaume, plus hauts atours, plus nombreuses robes et plus coûteuses. Et de tout ce qui à ribaudise et dissolution pouvait conduire en fait d'habillement, de cela fut-elle toujours produiseuse et montreuse ; car elle se descouvrait les espaules... jusqu'au milieu de la poitrine. »

L'exactitude du fait allégué par la chronique est attestée par l'existence du célèbre tableau conservé autrefois dans l'église Notre-Dame de Melun. Agnès Sorel s'y fit ou s'y laissa représenter sous la figure de la Vierge Marie allaitant l'enfant Jésus. Le tableau est aujourd'hui au musée d'Anvers.

Au point de vue de la morale, le chroniqueur a sans doute raison de reprendre ces modes tapageuses. Mais nous — nous, lointaine postérité — avons-nous le droit d'être aussi sévères ? Pouvons-nous oublier ce qu'ont produit ces modes si goûtées d'Agnès Sorel et de ses coquettes contemporaines ? Ces modes critiquées, ces queues exagérées, elles nous ont donné ces admirables motifs de draperies dont les sculpteurs du xve siècle ont tiré un parti décoratif si noble et si grand. C'est à ces modes que nous devons ces traînes, ces longues robes d'amazones, qui se couchent comme des levrettes familières aux pieds de toutes les statues de femmes assises, gisantes ou debout.

Parlons un peu des atours. Pour les femmes, le type de la coiffure du règne de Charles VII, c'est le *Hennin* dont parlent si souvent les textes historiques. On n'est pas fixé sur sa forme exacte (dit Quicherat). Probablement, nous en avons la représentation dans ces ridicules coiffures qui se composent d'un bourrelet en pain fendu ou en cœur, dressé sur le front et soutenu par une calotte élevée. Exemple : le tableau du Louvre, numéro 592, représentant une dame de 1440 à 1460. Non photographié mais gravé dans l'*Histoire du costume* de Quicherat. Exemple : le moulage de la tête difforme de la famille de Bueil.

Olivier de la Marche, dans son *Parement des dames*, rappelle en ces termes, les divers ajustements de tête dont il avait vu la mode se succéder sous Charles VII et sous Louis XI.

« Je vis atours de diverse manières
Porter aux dames, pour les mieux atourner.
L'atour devant et celuy de derrière
Les hauts bonnets, couvre chiefs à bannière,
Les haultes cornes pour dames triompher. »

C'est à l'école d'art à laquelle appartenait Jacques Morel, l'artiste le plus en vue peut-être du milieu du xve siècle, que Charles VII demanda le tombeau d'Agnès Sorel.

De beaucoup d'autres artistes, dont les noms nous sont connus, nous ne possédons plus ou nous ne connaissons pas d'œuvres. On lit dans l'*Histoire et recherches des antiquités de Paris*, de Sauval, t. II, p. 20, à propos de la *Description du Louvre* : « Dans le milieu du corps de logis, qui regnoit le long de cette place, était élevé entre deux grosses tours basses, un grand portail couvert d'une terrasse longue de neuf toises et large de huit. On ne sait point de quels ornement Philippe (Auguste) l'avait accompagné ; mais il est certain que Charles VII l'enrichit de la figure de son père et de la sienne qu'il fit poser dans des niches et sculpter par Philippe de Foncières et par Guillaume Jasse, les meilleurs sculpteurs de son temps. » Charles VII n'est rentré à Paris qu'en 1436. Donc, ces figures disparues datent de 1436 à 1461.

Jehan Morant était l'auteur du tombeau en bronze d'Arnaud de Guilhem, seigneur de Barbazan, autrefois à Saint-Denis, aujourd'hui disparu. Voir Dom Millet, Sauval, Félibien. On lisait, à la suite de l'inscription française du tombeau, ces mots qui donnaient une indication précieuse sur l'artiste fondeur : « Fait à Paris par Jehan Morant. » (*Monographie de Saint-Denis*, p. 88.)

Barbazan mourut le 2 juillet 1431... Charles VII reprenait les traditions de Charles V. Barbazan eut sa place à Saint-Denis à côté de Duguesclin.

Quand on parle des tombeaux et des statues de bronze, faire attention qu'on s'expose quelquefois à prendre le fondeur pour le sculpteur. Quelquefois et fort souvent, c'était sans doute une seule

et même personne, mais cependant le fondeur pouvait être distinct du sculpteur. Morant, qui était le chef ou le membre d'une dynastie de bronziers, n'était peut-être que le fondeur, qu'un *dinandier* en grand, un praticien renommé ; je suis porté à le croire parce que ce nom se retrouve associé à plusieurs autres travaux de pure fonte, semble-t-il. Voyez le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris.*

Adrien Lempereur était aussi maître fondeur en cuivre à Paris (1459) (Communication de M. Léopold Delisle, *Bulletin de la société de l'histoire de Paris*, année 1883, p. 37).

En 1457, s'éleva dans la ville d'Orléans un monument consacré par les habitants de cette ville à Jeanne d'Arc. Il se composait de quatre figures en ronde bosse et en bronze, grandes comme nature. Au milieu était la sainte Vierge, au pied d'une croix, tenant le corps mort du Sauveur sur ses genoux ; d'un côté Jeanne d'Arc, de l'autre Charles VII, tête nue en prière, imploraient le secours du ciel pour la délivrance de la France (S. Guyon, *Histoire de l'église, ville et université d'Orléans,* t. II, p. 2, planche 1 ; Arch. nat. de Millin ; Emeric David, *Histoire de la sculpture française*, p. 127). La première composition disparut en 1567, mais fut rétablie ensuite conformément au plan primitif.

VINGTIÈME LEÇON

22 Mai 1889.

L'ART SOUS CHARLES VII ET LOUIS XI

Messieurs,

Nous en sommes restés, dans notre dernier entretien, à l'énumération des sculpteurs du règne de Charles VII et des œuvres à date certaine. Je vous parlais, en dernier lieu, de Philippe de Foncières et de Guillaume Jasse qui firent des figures de Charles VI et de Charles VII pour décorer le Louvre entre les années 1436 et 1461. Les figures ont disparu. Mais je nomme leurs auteurs pour les personnes qui aiment la statistique et qui la confondent avec l'histoire de l'art. Je vous ai cité ensuite les sculpteurs et les fondeurs en France, qui deviennent plus nombreux et plus actifs et qui se séparent ou se confondent plus ou moins avec les dinandiers et avec les orfèvres.

Vous verrez sous Louis XI, en France tout comme en Italie, la grande sculpture de bronze pratiquée plus ou moins isolément par des orfèvres et par des orfèvres parisiens. Je vous en montrerai un exemple illustre.

Je vous ai parlé du tombeau en bronze d'Arnaud de Guilhem seigneur de Barbazan, autrefois à Saint-Denis, aujourd'hui disparu; d'Adrien Lempereur, maître fondeur en cuivre à Paris en 1459; du monument élevé en 1457 sur le pont d'Orléans à la mémoire de Jeanne d'Arc. Tout notre bronze français a péri. L'œuvre de bronze française fut cependant considérable. Ne l'oubliez pas, l'image de cet art s'est au moins conservée dans plusieurs cas.

Comme sculpture à date à peu près certaine, je vous citerai le

saint Jean-Baptiste du jubé de l'église Saint-Lazare d'Autun, dont vous avez vu une projection lumineuse. Ce jubé d'Autun fut élevé vers 1460. A ce propos rappelez-vous toutes les sculptures datées d'une époque antérieure à 1461 que j'ai déjà énumérées, je ne puis pas revenir sur la série de nos œuvres bourguignonnes : elles continuent pendant tout le règne de Charles VII à brocher sur le tout. Reprenez dans vos notes ce que je vous ai dit des sculpteurs de l'école de Bourgogne.

Comme peinture à date fixe et comme point de repère, n'oubliez par le tableau datant de 1461 et représentant la *Résurrection de Lazare*, signé d'un artiste français, Nicolas Froment.

Je continue l'énumération des monuments : Une dame de la famille de Bueil, tête moulée, avec une grande coiffure, 1445 ou 1450 à 1470.

La petite tête de femme, peinte dans le tableau du musée du Louvre, gravée dans l'*Histoire du Costume* de Jules Quicherat.

Comme peinture du règne de Charles VII ne pas oublier le célèbre tableau représentant la famille des Ursins exposé au musée du Louvre. Il provient de Notre-Dame et il est passé par le musée des monuments français.

Sous Charles VII le siège de la monarchie est déplacé. Paris perd son titre de capitale. Charles VII n'est longtemps que le roi de Bourges. Le centre du pays et du gouvernement national est le Berry et la Touraine. Ces deux provinces sont entièrement soumises à l'art bourguignon. L'art bourguignon est alors l'art officiel. L'hôtel de Jacques Cœur, vous l'avez vu, relève de cet art, qui se manifeste aussi à la porte de la sacristie, construction due à l'argentier du roi et marquée de ses armoiries ou de celles de sa famille.

Berry et Touraine. — Certaines époques ont un cadre géographique spécial. Loches et Chinon sont des villes types du xve siècle à l'époque de Charles VII. Le château de Loches en grande partie, le château de Chinon tout entier, nous montrent le caractère de l'art de ce règne, malgré l'état de ruine où ils se trouvent. Bourges posséderait en bien plus grand nombre des monuments du règne de Charles VII et de Louis XI sans le grand incendie de 1487 qui ravagea plusieurs quartiers de la ville (Voir sur le xve siècle en Berry *La statistique du département du Cher*, de M. Buhot de Kersers).

Sous Charles VII et sous Louis XI, le mouvement de construction féodale s'accentua en Berry et en Touraine. Ces rois recrutèrent de nombreux serviteurs dans la petite noblesse du Berry. Ces services furent sans doute libéralement payés et il en résulta un enrichissement de ces deux provinces. De là une grande ardeur à bâtir, de 1430 à 1480, sur les rives de la Loire et dans les limites du Berry.

La Touraine était prédestinée à être le foyer, le berceau d'une école importante, qui a été l'école franco ou burgondo-italienne de la Renaissance. Mais avant de passer à l'art italien elle fut profondément franco-flamande et bourguignonne. En effet, depuis Charles VII, devant l'invasion anglaise, la Royauté s'était repliée sur la Loire. Le Nord est abandonné. La Royauté privée de Paris et des provinces du Nord-Est n'a plus de contacts politiques immédiats avec les Flandres qu'à travers la Bourgogne. A un moment donné la Loire est en quelque sorte la frontière septentrionale de la France. Le centre de gravité est redescendu vers le Sud. Charles VII vit à Chinon, à Bourges et à Loches. Louis XI vit à Plessis-lès-Tours.

Conséquence : développement de l'art du xve siècle dans le Berry et surtout dans le bassin de la Loire. Les environs de Tours, de Saumur, de Loches, de Thouars, sont remplis de monuments du xve siècle datant des règnes de Charles VII et de Louis XI. Tout l'art y est franco-flamand ou même quelquefois flamand pur. La ville de *Chinon* est à citer comme une ville type. Le site du château de Chinon est absolument enchanteur. Il faut avoir vu la position de ce château et la perspective dont on y jouit pour comprendre le paysage du xve siècle, pour connaître la nature dont Fouquet, Poyet, Bourdichon et les autres miniaturistes ce sont inspirés. C'est beaucoup plus beau que le paysage de la vallée la Loire. C'est verdoyant de prairies avec un horizon de forêts. La Vienne s'y voit *d'enfilade*, comme certains fleuves dans les paysages de Jean Van Eyck et des artistes de son école. La position de Chinon, comme celle de Loches, explique le paysage historique du xve siècle.

Il y a eu de tout temps du paysage historique, du paysage composé arbitrairement, même chez les plus exquis et chez les plus sincères des naturalistes flamands.

Quel livre à faire que celui qui traiterait de l'influence de la géographie sur l'art du paysage !

Rappelez-vous les noms des Mécènes berrichons et tourangeaux : Maître Etienne Chevalier et Jacques Cœur.

Je ne parle pas de Tours en ce moment. Le grand succès de Tours arrive surtout à la fin du xve siècle avec l'école de Michel Colombe et avec la colonie italienne.

Je ne puis pas parler encore avec détail de la première influence exercée sur l'art français, dès le règne de Charles VII, par la Renaissance classique italienne. La démonstration de cette influence et de la lente infiltration des éléments d'art italien sera l'objet de nos entretiens de l'année prochaine. Je dirai seulement quelques mots de Jean Fouquet, le peintre de la Vierge d'Anvers, représentée sous les traits d'Agnès Sorel, le peintre d'Étienne Chevalier et de Charles VII. Je parlerai seulement en ce moment du caractère franco-flamand de l'œuvre de cet artiste, tel qu'il est apprécié aujourd'hui.

Fouquet a subi comme les autres l'influence de l'art flamand. Fouquet a l'air d'un flamand dans ses miniatures, tant l'art français au xve siècle était flamand. Dans les *Évangiles illustrés de Curmer*, deuxième partie, numéro 341 : *Vierge assise et allaitant l'enfant Jésus*, du livre d'Heures d'Etienne Chevalier, on voit la porte d'une église gothique, avec des statues dans le style de l'école flamande. — Plis admirables au bas de la robe à comparer avec notre sculpture, la vierge de la collection Timbal. On voit dans l'œuvre de Fouquet des plis devenus flamands à la manière de Van Eyck. Nous ne parlerons que l'an prochain des architectures copiées en Italie.

La première œuvre de sculpture de date certaine à vous signaler sous le règne de Louis XI est le tombeau de Charles VII et de Marie d'Anjou.

J'ai retrouvé à Saint-Denis et rapporté au Louvre, en 1881, dans les salles où vous les avez vus dernièrement, deux fragments importants du tombeau de Charles VII. Originairement, les statues de Charles VII et de la reine Marie d'Anjou, en marbre, dites en albâtre, étaient posées sur une dalle de marbre noir. Le pourtour du sarcophage était, dit-on, enrichi de petites statues en marbre

blanc. Voyez *Histoire de Charles VII* publiée par Godefroy, édition in-folio, p. 322 et 722. Voyez aussi Dom Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 556, qui s'exprime ainsi, en décrivant la chapelle de saint Jean-Baptiste, fondée par Charles V. « Entre les tombeaux de Charles V et de Charles VI est celuy de Charles VII et de la reine Marie d'Anjou, son épouse. Leur tombeau est de marbre noir comme les deux autres, mais plus élevé. Les figures du roy et de la reine sont d'albâtre. » Le tombeau de Charles VII et de Marie d'Anjou, fut brisé en 1793. Quelques morceaux seulement purent être recueillis et sauvés. « Le reste de la statue, dit Lenoir, en parlant du buste de Charles VII, a été brisé par les malveillans. » Ce fragment entra au musée des Petits-Augustins, le 14 brumaire, an IV. Voyez le *Journal* publié par moi. Lenoir n'avait pu conserver que le haut de la figure et il en forma le buste que l'on voit aujourd'hui. La même amputation fut jugée nécessaire pour la figure de Marie d'Anjou. Les deux bustes étaient classés aux Petits-Augustins, sous les numéros 85 et 87. Ils ont été gravés dans le *Musée des monuments français* (t. II, 1re édition, p. 120; 2e édition, p. 140, pl. LXXVIII), et ils ont été reproduits très fidèlement par M. Letronne pour mon article de la *Gazette des Beaux-Arts*, réimprimé dans le t. II de mon Lenoir.

Ces bustes étaient portés au musée des monuments français, par deux colonnes de marbre blanc, ornées de chapiteaux sculptés, venant de Gaillon. J'ai eu la bonne fortune de retrouver également les deux supports isolés des bustes et oubliés dans d'autres coins des chantiers de l'église de Saint-Denis.

La sculpture du tombeau de Charles VII, de la plus haute valeur historique, possède, en outre, un intérêt d'art très appréciable. Française vraisemblablement, cette œuvre est datée. Nous savons, en effet, grâce au texte précieux du *Compte de l'ordinaire de la prévôté de Paris*, en 1464, qu'on travaillait en 1463 au tombeau de Charles VII. Ce compte a été publié dans le t. III de *l'Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, de Sauval, p. 373. On y lit : « En l'hostel de la reine, près Saint-Paul, (c'est à l'endroit situé actuellement entre la rue de Fourcy, le quai des Célestins et le boulevard Bourdon ou le boulevard Henri IV, autrement dit sur l'emplacement de l'ancien hôtel Saint-Paul de

Charles V et de Charles VI)... Je reprends le texte du compte... En l'hostel de la reine, près Saint-Paul, réparations des galeries du dit hostel où est le grand préau de la Fontaine-au-Lion, sous laquelle galerie étaient les ouvriers, tailleurs de pierre et images, besognants de marbre et pierre la sépulture de feu le roi Charles dernier trespassé. » Donc, on travaillait au tombeau de Charles VII, à Paris, en 1463. Voilà qui est bien établi.

Lenoir nous a fait connaître que la restauration en plâtre de quelques parties du buste de Charles VII a été exécutée par Beauvallet. Beauvallet est le sculpteur sans talent qui avait fabriqué, de fond en comble, une Jeanne d'Arc en terre cuite, œuvre insipide et stupide que Lenoir, comme je l'ai démontré ailleurs, chercha peu délicatement à faire passer pour une simple restauration. Le buste en marbre de Charles VII, lui, est parfaitement et absolument authentique et est l'œuvre indiscutable des imagiers qui travaillaient en 1463 dans le préau de l'hôtel Saint-Paul, au palais des Tournelles, pour le monument destiné à Saint-Denis et conservé intact dans la basilique jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Le fragment de la statue couchée sur le tombeau de la reine à Saint-Denis, est un buste de marbre, haut de 0 m. 56. La coiffure de Marie d'Anjou est tout particulièrement décrite dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis* de Félibien (p. 360). On y lit : « Cette pieuse reine mourut le 29e de novembre 1463 et fut enterrée à Saint-Denis avec le roi Charles VII, son époux. Le roi en habit royal, la couronne sur la tête, et la reine aussi couronnée et vestue d'un manteau royal, avec la coiffure de veuve, c'est-à-dire le voile et la guimpe. »

Tout ce que je vous dis de l'authenticité de ces deux monuments n'est pas inutile. Ceux qui n'avaient pas reconnu la valeur et l'importance des bustes de Charles VII et de Marie d'Anjou ont cherché à nier le très grand intérêt de ces deux pièces. Ils en seront pour leurs frais de malveillance.

La tête de Charles VII est un peu froide. Elle n'est pas naturaliste comme le portrait laissé par Jean Fouquet. Nous verrons plus tard s'il n'y a pas une explication à cela. Les doçuments positifs ne manquaient pas cependant au sculpteur qui fut l'auteur de cette œuvre. En effet, nous savons que ce qui se passait habituellement

au lit de mort des rois de France se passa au lit de mort de Charles VII. La coutume était constante depuis Philippe VI et a dû faire partie du cérémonial royal. Dans les comptes royaux de 1461, Jacques de Lithemon est cité comme ayant moulé et empreint la tête du roi Charles VII à son lit de mort. — *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXVI, novembre 1882, p. 261, note sur ce Jacques ou Jacob de Lithemont en 1463 et 1469. Voyez aussi Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.*

Autres monuments à mentionner : En 1466, une religieuse mourut en odeur de sainteté et Louis XI lui fit élever, dans l'église des Saints-Innocents, un tombeau de bronze ; au-dessus du sarcophage, il fit placer la statue de cette religieuse tenant en main un livre ; le tout de bronze (Du Breuil, p. 264 ; Félibien, *Histoire de Paris*, t. II, p. 833).

Comme exemple de la décoration architectonique de la fin du xve siècle, citer les portails de la cathédrale de Nantes. C'est de l'architecture absolument française dans laquelle aucun élément italien (sauf ce qu'on dira plus loin des portails latéraux) n'est mêlé dans l'aspect général. Le portail principal de Saint-Pierre de Nantes est absolument français d'inspiration et d'exécution. Petits anges exquis, à têtes gracieuses, venant peut-être de l'école bourguignonne. Les porches de droite et de gauche, surtout celui à gauche du portail principal, trahit, dans la composition des groupes placés sur les voussures, une influence qui pourrait venir de Florence et de la porte de Ghiberti et d'Andrea Pisano. Il y a une analogie incontestable à mes yeux ; mais la disposition générale reste absolument française.

Louis (Loys) Mourier, ymagier sculpteur, a exécuté un monument de sculpture, dans l'église de Jarzé pour Jean du Plessis Bourré, trésorier de Louis XI, antérieurement à 1483 (Document publié par les *Archives de l'art français*).

Un mot du costume et des renseignements qu'il peut fournir pour dater les sculptures.

Au sujet du costume des hommes, voici ce qu'on lit sous l'année 1467 dans la chronique de Jacques Duclerc, composée à Arras : « Cette année les hommes se vestaient si court, que leurs chausses leur valoient presque autant que s'ils avoient été tout nuds ; et

avec ce ils faisaient fendre les manches de leurs robes et de leurs pourpoints de telle sorte qu'on voyait leurs bras à travers une déliée chemise qu'ils portaient, laquelle chemise avait la manche large.

« *Item*, dessus leurs longs cheveux, ils avoient bonnets de draps d'un quart et demi de haut. Et les nobles et les riches portoient grosses chaînes au col, avec pourpoints de velours ou de drap de soie et longues poulaines à leurs souliers, aussi longues qu'estoient leurs bonnets ; et à leurs robes, gros mahoistres sur leurs épaules pour les faire apparoir plus fournies et de plus belles encolures ; et pareillement à leurs pourpoints, lesquels on garnissoit fort de bourre. Et s'ils n'estoient ainsi habillés, ils s'habillaient tout long jusqu'à terre de robes et partant se vestoient tantost long tantost court. Et n'y avoit si petit compagnon de mestres qui n'eust une longue robe de drap jusques aux talons. » Ce que le chroniqueur dit de l'exiguïté de l'habit, ajoute Quicherat, se serait aussi bien appliqué à la mode du siècle précédent.

« Si la France royale depuis 1461, dit Quicherat dans son *Histoire du costume*, n'offrit qu'un médiocre débouché aux pourvoyeurs du luxe, il y eut pour eux en revanche des affaires magnifiques à faire dans la France bourguignonne. Alors plus que jamais, cet heureux pays se livra à la jouissance et à la bombance ; plus que jamais aussi, il y fut excité par son souverain qui n'était plus bon à autre chose. De l'intelligent et actif Phillipe le Bon, il ne restait qu'un vieux sire insatiable de cérémonies et qui faisait naître autant qu'il était en lui l'occasion d'éblouir les yeux. Un jour, sous le manteau écarlate, qui était l'uniforme de son ordre de la Toison d'Or ; une autre fois, avec ses rivières de diamants dont le velours noir, son étoffe de prédilection, faisait davantage ressortir l'éclat, il donnait à ses sujets l'exemple diamétralement contraire de celui que les Français recevaient de leur roi. En effet, Louis XI ne regardait pas beaucoup à son costume pendant toute la première partie de son règne. « Notre roy, dit Commynes, s'habillait fort court et si mal que pis ne pouvait. Et assez mauvais drap portoit aucunes fois et un mauvais chapeau différent des autres et une image de plomb dessus. »

Mais à la fin de sa vie il change : « Il se vestoit richement, ce que

jamais n'avoit accoutumé auparavant et ne portait que robes de satin cramoisi, fourrées de bonnes martres ; et il en donnait à ses gens, sans que on les lui eust demandées. » « Un peuple d'artistes en tous les genres travaillait pour le plaisir de Phillipe le Bon et pour celui de ses familiers. C'est des villes où il faisait sa résidence que sont sortis les tableaux, les beaux manuscrits à miniature, les tapisseries où l'on voit représenté le costume de ce temps là. » C'est Quicherat qui s'exprime ainsi.

Cette perpétuelle kermesse de la Cour de Flandre en même temps qu'elle donna à l'art bourguignon son caractère d'épanouissement, d'improvisation et de vive couleur, ne pouvait pas ne pas influencer l'art français.

La France sévère et taciturne de Louis XI devait être, au point de vue du luxe et des arts, la tributaire de la Flandre. Partout et de tous les côtés nous sommes conduits aux mêmes conclusions. Excusez mes répétitions continuelles. Ce n'est pas de ma faute si l'évidence reste encore, de mon vivant, à démontrer...

Les femmes continuent d'avoir leurs coiffures excentriques. Elles y ajoutèrent le bonnet pointu, le bonnet en pain de sucre.....

VINGT ET UNIÈME LEÇON

29 Mai 1889

FIGURES AGENOUILLÉES
TOMBEAU DE LOUIS XI

MESSIEURS,

Notre dernier entretien était consacré à l'examen particulier des œuvres à dates certaines exécutées sous les règnes de Charles VII et de Louis XI. Nous allons continuer aujourd'hui dans le même ordre d'idées.

A Saint-Claude (Jura), dans l'église Saint-Pierre, on voit encore les stalles sculptées en 1465 par Jehan de Vitry. Voici l'inscription gravée sur une de ces stalles : « Mil quatre cent LXV, de la main de Jehan de Vitry furent fais les cièges. »

Langlois, du Pont-de-l'Arche, dans son livre sur les *Stalles de la cathédrale de Rouen*, nous fait connaître Philippot Viart, maistre huchier de Rouen. Il avait fait le plan et le dessin des stalles de la cathédrale de cette ville, et il avait été chargé, le 30 septembre 1457, d'en diriger l'exécution. Il faut cependant en excepter la chaire archi-épiscopale. Elle avait été faite par Laurens Adam. Philippot Viart, ainsi que les huchiers placés sous ses ordres, était payé à tant par jour ; il recevait 5 sols 10 deniers, et son aide, qu'on appelait son varlet, 2 sols 6 deniers. Les ouvriers recevaient depuis 4 sols 6 deniers par jour jusqu'à 5 sols. Le 9 février 1458, on visite dans son atelier une stalle qu'il avait terminée pour servir de modèle à l'exécution des autres. Le chapitre de la cathé-

drale nomme, le 6 juin 1466, une commission pour l'obliger à placer la plate-forme des stalles ; et huit jours après, le même chapitre le menace de toute sa sévérité s'il ne presse pas plus activement son travail. Enfin le 6 avril 1467, il fait placer les premières stalles.

Le 3 septembre 1467, Philippe Viart comparaît devant le chapitre assemblé, qui le menace du bras séculier, s'il ne met pas plus d'activité dans ses travaux, et le 24 novembre suivant, encore de nouvelles menaces. Le chapitre décide, le 19 janvier 1468, le renvoi de Viart et son expulsion, avec sa famille et ses meubles, de l'atelier qu'il occupait ; il décide en même temps qu'il sera exigé de lui caution pour la communication de ses plans et dessins et qu'on demandera sa mise en prison et la saisie de tous ses biens. La plus grande partie de cette décision ne fut point exécutée : il resta libre ; mais on doit croire qu'il fut chassé de son atelier..... Ce chef-d'œuvre de la sculpture en bois fut entièrement terminé l'année suivante ; les comptes de la fabrique mentionnent la dernière quittance, s'élevant à la somme de 980 livres 8 sols 11 deniers, sous la date de 1469. Le total de la dépense, pendant ces douze années, fut la somme, énorme pour le temps, de 6.961 livres 12 sols 5 deniers qui vaudrait aujourd'hui, au moins 130.000 francs.

Langlois, du Pont-de-l'Arche, cite encore dans son livre sur les *Stalles de la cathédrale de Rouen* trois autres sculpteurs en bois.

Le 30 septembre 1457, Laurent Lèbre recevait 35 sols pour deux façons de feuilles de choux et de chardon. Paul Mosselmann avait sculpté aux stalles soixante-quatorze statuettes, au prix de 20 sols pièce, du 2 août 1458 à 1466 (Beaucoup de ces statuettes sont détruites). François Trubert commence à y travailler en 1461 et, l'année suivante, il avait fait trente-six statuettes dont le prix était fixé à 25 sols chacune ; mais en avril 1462, on lui paye un saint Georges 37 sols 6 deniers.

En 1465 et 1470, travaillaient dans l'église de Saint-Maximin en Provence, deux artistes, architectes et statuaires : l'un né dans le diocèse d'Arles, nommé Léon d'Alvéringue, l'autre né vraisemblablement à Aix ou dans les environs, nommé Pierre Soquetti. Ils sont qualifiés l'un et l'autre : *Lapicida* dans une délibération capitulaire du chapitre d'*Aix*, en date du 16 mai 1476 (Fauris Saint-Vincens le fils, *Mémoires et notices relatifs à la Provence*).

En 1476, les mêmes artistes, Léon d'Alvéringue et Soquetti, commencèrent la construction du portail de l'église Saint-Sauveur de la ville d'Aix. L'architecture et la sculpture furent leur ouvrage ; ce travail fut terminé en 1494 (*Fauris de Saint-Vincent, loc. cit.*).

En 1470, Blanche, fille naturelle de René d'Anjou, fut inhumée dans l'église des Carmes de la ville d'Aix. Son tombeau, orné de plusieurs statues, a subsisté jusqu'en 1793.

Bertrand de Beauveau, grand chambellan du roi René, avait reçu un tombeau de cuivre, dans le chœur de l'église des Augustins d'Angers.

René II, petit-fils du roi René, duc de Lorraine, ayant défait Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, devant Nancy, en 1477, fit lui-même élever un tombeau à son antagoniste mort dans la bataille. Ce monument fut placé dans l'église Saint-Georges de Nancy. La statue était en cuivre.

« En 1475, dit encore Emeric David, Louis XI permit aux descendants d'Enguerrand de Marigny d'élever un mausolée sur la tombe de leur aïeul, dans l'église collégiale d'Écouen, que ce ministre avait fondée de son vivant. Déjà auparavant, on voyait sur le portail de cette église la statue d'Enguerrand et celle d'Alype de Mons, sa femme ; et dans l'intérieur le tombeau de Jean de Marigny, un de ses frères, archevêque de Rouen. Ce tombeau était orné de la statue en marbre de ce prélat, et sur la statue étaient incrustés des ornements en vermeil. Charles de Valois, accusateur d'Enguerrand, tourmenté de remords avait lui-même, pendant sa dernière maladie, fait transporter les ossements de ce ministre dans l'église d'Écouen ; mais l'interdiction de lui élever un tombeau avait été maintenue. Louis XI se rendit enfin au vœu de la famille d'Enguerrand ; toutefois, en permettant de consacrer un monument à ce ministre, il défendit qu'il fût fait mention, dans l'épitaphe, du jugement qui l'avait condamné.

« Vaine défense : l'intelligent statuaire se chargea de suppléer au défaut de l'inscription. Le mausolée fut construit en forme de chapelle. La statue d'Enguerrand reposait sur le sarcophage. Au-dessus de l'attique étaient élevées cinq figures en ronde-bosse, grandes comme nature ; celle du milieu représentait l'Eternel assis, vêtu d'une toge ; à sa droite, se voyait *Enguerrand à genoux*

implorant son jugement, et derrière lui un ange qui tenait d'une main une couronne de cordes et de l'autre une trompette. A la gauche de l'Éternel, était Charles de Valois, à genoux, attendant aussi son jugement, et derrière ce prince, un ange qui tenait une toise pour mesurer ses torts. » (Millin, *Antiquités nationales*, tome III, p. 20, 23, pl. I, II, III, IV).

Faites attention à ce fait, déjà signalé, mercredi dernier, d'une statue funéraire, dans l'attitude de la prière.

A la fin du XIVe siècle, pour économiser la place dans les chapelles funéraires, on avait imaginé l'emploi des statues à genoux, de ce qu'on appelle les priants. Peut-être cette idée vint-elle à la vue des donateurs agenouillés près des portes des églises, notamment du célèbre portail de la chapelle de Dijon ?

Le monument funéraire alors imaginé consistait uniquement dans la représentation du personnage à genoux. Grâce à cet expédient, la statue pouvait être appliquée à la muraille, sur un encorbellement ou sur une console. Ce système déblayait le sol des églises déjà encombré de sépultures. En Italie, où on avait toujours enterré dans les murs ; dès le commencement du XIVe siècle, on accrocha aux murailles des églises des sarcophages sur lesquels se voyaient des statues couchées sur un talus.

En France, l'usage d'enterrer en pleine terre avait toujours prévalu et avait imposé aux auteurs des monuments funéraires la forme isolée des tombeaux en contact avec le sol. Le sarcophage est inhabité ; le corps est sous le pavé, dans un caveau, jamais dans le cippe.

La plus ancienne statue à genoux d'un personnage enterré que je connaisse en France est celle de Pierre d'Orgemont qui avait été chancelier de France sous Charles V, qui mourut en 1389 et qui avait été inhumé dans l'église de la Culture-Sainte-Catherine, à Paris. La date de l'exécution de cette statue est un peu flottante. Elle est à Versailles dans le Musée sous le numéro 3049. Je n'en ai pas voulu pour le Louvre. Elle fut refaite par Lenoir qui dit, dans le tome II du *Musée des mon. fr.*, en parlant du numéro 437 qui désignait ce monument : J'ai fait restaurer cette statue qui avait été mise en pièces (6e gravure, pl. 71, décrite p. 107).

On prit donc aussi, au XVe siècle, l'habitude de placer la figure

agenouillée du défunt sur le cippe et sur le sarcophage où, précédemment, il était représenté couché. Ce fut le cas de la sépulture de Jean Juvenel des Ursins et de sa femme, Michelle de Vitry. Je vous en ai parlé précédemment. Puis l'usage se continua pour Louis XI, pour Charles VIII... Par le mélange de la double représentation du personnage couché et du personnage priant, elle aboutit à la forme des splendides sépultures du commencement et du milieu du XVIe siècle.

Charles III d'Anjou, comte de Provence, d'accord sur ce point avec les États de Provence, ayant légué cette province à la couronne de France, Louis XI en exprima sa gratitude, en consacrant à ce prince un mausolée dans l'église de Saint-Sauveur d'Aix après l'an 1481. Ce monument était en forme de chapelle ; on y voyait la statue de Charles III et deux figures d'anges placées à ses côtés ; au-devant du sarcophage étaient huit petites figures en ronde-bosse ; un bas-relief représentant le couronnement de la Vierge ornait le fond et, au faîte, se voyait l'ange saint Michel qui terrassait Satan. L'auteur du tombeau de Charles III, presque complètement détruit, mais gravé dans l'ouvrage de Millin, est Pierre Foulquet qui l'exécuta en 1484.

Je vous ai cité le nom de Jean Fouquet dans le tableau de l'art et l'énumération des artistes du règne de Charles VII. Il me faut répéter ce nom dans la liste des artistes du règne de Louis XI. L'œuvre de ce très grand artiste est fort à considérer de qui veut comprendre l'art du XVe siècle. Le nom de Jean Fouquet doit encore être prononcé à propos du travail de moulage, qui fut entrepris à la mort du roi Charles VII afin de représenter son effigie le jour des obsèques officielles. Jacob de Litemont, chargé d'exécuter cette effigie de Charles VII qui devait être placée sur le cercueil du roi, avait désiré soumettre à l'appréciation de Fouquet une épreuve en plâtre moulée sur le visage du prince décédé ; il la lui avait envoyée par Pierre de Henne « qui cuidait trouver Foulquet à Paris. » Le fait est signalé par M. Viollet en 1867 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, p. 101. Fouquet participa donc à l'inspiration à laquelle est dû le tombeau de Charles VII. J'ignore cependant dans quelle mesure.

Non seulement la cour de Bourgogne exerçait naturellement par

sa splendeur une sorte de fascination sur tous les princes français, mais encore une sorte de fatalité amena les plus importants de ces princes et même quelques rois à subir, sur place, l'influence de l'art bourguignon. Vous vous rappelez ce que je vous ai dit du roi René ; il en fut de même de Louis XI. Les événements politiques du règne de Charles VII concoururent à faire du Dauphin, qui fut Louis XI, un adepte et un ami de la culture bourguignonne.

De 1456 à 1461, Louis XI vient en Flandre. L'ordre donné au comte de Dammartin de marcher contre le dauphin et de l'arrêter avait forcé celui-ci de s'enfuir à Bruxelles dans les États de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Le duc reçut le dauphin à bras ouverts. Jusqu'à la mort de Charles VII, Louis XI résida à Genep, petite ville du Brabant. Il s'y occupa certainement beaucoup plus de politique, d'intrigues et de conspirations que d'autres choses : il y prépara probablement le futur dépouillement et la ruine du fils de son hôte qui, suivant l'heureuse expression de Charles VII, nourrissait un renard qui devait manger ses poules. Il s'appliquait sans doute à débaucher et à s'attacher tous les hommes politiques du duché de Bourgogne, en prévision de l'avenir : Commynes, Philippe Pot, etc... Louis XI et son entourage durent se laisser pénétrer par les principes de l'art et du goût pratiqués dans le milieu social et provincial au sein duquel ils vivaient. Ils ne purent pas ne pas être conduits à partager dans une mesure quelconque l'esthétique de l'école flamande.

Arrivons au tombeau de Louis XI. Ce fut une très grosse affaire que l'exécution du tombeau de Louis XI. C'est une histoire bien curieuse que nous pouvons connaître dans tous ses détails.

Louis XI, en 1481 et 1482, est mourant ; il sent sa fin prochaine. Ses forces le trahissent et il s'évanouit à chaque instant. Commynes nous a raconté tout cela. Le roi soupçonneux ne veut pas se laisser approcher, il s'enferme au Plessis-lès-Tours. Il s'encadenasse. Ce maître hypocrite ne veut pas qu'on sache l'état de sa santé. Il envoie de tous côtés des ambassades et fait des acquisitions tapageuses d'œuvres d'art et d'animaux étrangers, pour frapper l'imagination des souverains ses voisins et influencer l'opinion publique. Il voudrait qu'on le « cuidât sain », qu'on le crût en bonne santé et qu'on

parlât de lui en Europe. Il voudrait vivre et surtout survivre pour hériter. Cependant il comprend qu'il va mourir. Il fait venir, du fond de la Calabre à Tours, Saint François de Paule qu'il croit capable de détourner, par sa sainteté, la mort de sa tête. Il fait apporter, de Reims à Tours, la Sainte-Ampoule pour s'en faire oindre le corps. Et puis, il pense à son tombeau, car un tombeau majestueux, destiné à perpétuer le souvenir d'un souverain qui laisse un successeur en bas âge, est une œuvre politique. Or, Louis XI allait laisser un héritier bien jeune, qui fut Charles VIII. Il faut que l'imposant souvenir du père couvre la faiblesse de l'enfant. D'ailleurs Louis XI subit les pensées qui ont assailli et qui assailleront tous les grands politiques. Vous allez voir qu'il partage leurs faiblesses et, ainsi que je l'ai montré dans un autre travail, il a la même fatuité que son futur imitateur Richelieu : il éprouve le besoin d'une statue et prend lui-même soin de la composer. Il dicte un programme à un dessinateur, fait exécuter par lui un dessin. L'artiste était du Nord, c'est-à-dire était un franco-flamand et s'appelait Martin Colin d'Amiens. Enregistrez bien ce fait, le dessinateur est un Français du Nord. Le bonheur veut que nous possédions ce dessin. Le voici, et je le ferai projeter sur le tableau lumineux, s'il peut y venir... Il le critique, ce dessin. Il veut être représenté jeune et non décrépit, il veut régner sous une forme élégante et agréable dans l'esprit des peuples ; et, passez-moi le mot, ce vieux grigou de roi se fait donner l'apparence d'un dameret, d'un beau chevalier à la mode. Et il n'épargne rien sur la dépense, lui qui lésinait sur toutes choses comme le plus avare de ses bourgeois.

Une fois le programme littéraire et graphique tracé, le roi et ses agents se préoccupèrent de l'exécution de ce programme. Le premier artiste pressenti fut Robert le Noble, orfèvre, demeurant à Paris, qui offrit d'exécuter le projet royal tracé par Colin d'Amiens. Il y avait une partie de gravure et une partie de ronde-bosse. La partie de gravure au burin devait coûter 3.500 écus d'or ; la partie de ronde-bosse ou de bas-relief (enlevés) devait coûter 5.000 écus d'or. Les pourparlers avec cet artiste n'allèrent pas plus loin. Le tombeau ne fut pas exécuté par Robert le Noble, car, à la date du 24 janvier 1481 (vieux style), c'est-à-dire au 24 janvier

1482, l'agent de Louis XI, Jehan Bourré, seigneur du Plessis-Bourré, trésorier de France, passa avec Conrad de Cologne et maître Laurent Wrine, « canonnier du roi, » demeurant à Tours, un contrat pour la confection du tombeau du roi de France.

Le tombeau de Louis XI, tel que l'exécutèrent Conrad de Cologne et maître Laurent Wrine, fut conservé dans l'église de Cléry, dans l'Orléanais (aujourd'hui département du Loiret) jusqu'aux guerres de religion du XVIe siècle. Il fut alors détruit par les protestants et plus tard remplacé par un monument de marbre sculpté au XVIIe siècle par Michel Boudin. Ce marbre qui n'a aucune valeur historique a survécu à la Révolution et, après avoir été recueilli par Lenoir au Musée des Monuments français, est retourné dans le sanctuaire de Cléry. Le dessin du tombeau original en bronze est donc du plus haut intérêt. Je dois aussi vous donner connaissance des termes mêmes des contrats passés avec les artistes et des différents projets qui furent proposés. Ces documents sont pleins d'enseignements précieux.

« Mestre Colin d'Amiens, il faut que vous faciez la pourtraiture du roy nostre sire : c'est assavoir qui soit à genoux sus ung carreaul comme ycy dessoubs et son chien costé luy, son chappeaul entre ses mains jointes, son espée à son costé, son cornet pandent à ces espaules par darrière, monstrant les deux botz. Oultre plus fault des brodequins, non point des ouseaulx, le plus honneste que fere ce porra, habillé comme ung chasseur, atout le plus beau visaige que pourrés fere, et jeune et plain ; le netz longuet et ung petit hault, comme savez, et ne le faicte point chauve, le netz aquillon (*sic*), les cheveux plus longs derrière, le collet plus bas moiennement, l'ordre plus longue et basse : saint Michel bien fait, *item* le cornet mis en escharpe, l'espée plus corte et en façon d'armes, *item* les poulsses plus grans : le chapeo bien renversé [1]. » *Mémoires de Philippe de Commynes* (Édition de Mlle Dupont, 1847, t. III, p. 339, 24 janvier 1483).

Voici une lettre adressée au confident de Louis XI, à Du Plessis-Bourré : « Mon très honnoré seigneur, je me recommande humble-

1. Ces observations critiques sont, dans l'original, écrites de la main du seigneur du Plessis-Bourré, gouverneur du Dauphin.

ment à vostre bonnegrâce. Il vous a pleu me mander, par ceulx de Clery, que m'en allasse par devers vous et que menasse Guion avecques moy et Jehan Lorens, pour la sépulture du Roy. Jehan Lorens en a fait ung portrait, lequel vous porterons dedens quinze jours : et ay fait venir ce porteur de cestes, lequel est le plus habille homme, pour dorer qui soit au reaulme de France et pour y besoingner en fonte, ou il besoingnera au marteau pour les lever en quelle façon que en vouldra. Et se je l'entreprent à faire, je fairé que aurez honneur, ou aultrement ne m'en vouldroie point mesler. Interroguez cest porteur se il est possible de dorer cuivre fondu d'ung posse d'esprès, car il m'a dit qu'il le fera : et si le fait, ne vous soussiez de la besoingne, car jamais chose ne fuste faicte si riche ; car je y ay bien cueur. Pour ce, mon tres honnoré seigneur, je vous prie que me mendez vostre plaisir ; car je sçay que d'aultres ont esté devers vous qu'il ne sarroient amander la faulte et n'ont pas de quoy : et n'est pas besoingne à ballier à gens qui n'ont pas de quoy amander la faulte, se le cas y avenoit. Et, pour ce, mon trés honnoré seigneur, mandé si vous plait vostre plaisir : en priant Dieu qu'il vous doint santé et joie, et bonne vie et longue, et accomplissement de voz hault et nobles désirz. Escript à Orléans le XXe jour de may. Le tout vostre Hervé de la Couste. »

Au dos de l'original est écrit : « A mon trés honnorè et redoubté seigneur Monseigneur du Plessis, maistre Jehan Bourré, gouverneur de Monseigneur le Dauphin. » Ce qui suit est de la main de du Plessis-Bourré : « Le porteur de cestes fut Robert le Noble, orfèvre, demeurant à Paris, qui a offert faire la sépulture du roy selon le patron que je luy mostré, qui est feit de Colins d'Amiens : c'est assavoir, une foiz à genoulx et en levé, et la tombe plate et les personnages platz, le tout fait au burin et dorez bien vermeilz et renduz assis, et fournir de toutes choses, et pour le pris de III^m^ V^c^ escuz d'or ; ou faire la tombe et tous les personnages enlevez, de fonte ou de forge, et aussi le personnage à genoulx, selon les patrons, bien fin vermeilz dorez, renduz et assis en leur place, et fournies de toutes choses, pour le pris et somme de V^m^ escuz pour tout, sans qu'il faille fournir d'aucune chose ne pour l'un ne pour l'autre, sinon V^m^ escuz pour les dictes choses enlevés et III^m^ V^c^ pour les dictes choses au burin, réservé le personnage à genoulx, qui en tout cas doit être enlevé. »

Voici enfin le contrat passé entre la couronne représentée par les chanoines de Cléry et les artistes définitivement choisis : « Le XXIIIe jour de janvier, l'an mil IIII^c IIII^xx et ung (v. s.) a esté faict marché et appoinctement par noble homme maistre Jehan Bourré, seigneur du Plessis-Bourré, conseiller du Roy nostre sire, et trésorier de France, avec Conrat de Conlongne, orfèvre, et maistre Laurens Wrine, cannonnier du Roy nostre sire, demourans à Tours, tel que s'ensuit : c'est assavoir que les dessusdicts et chascun d'eulx seul et pour le tout, sans division, ont promis et promettent faire une pourtreture à la semblance et de la haulteur du Roy nostre sire, qui soit à genoulx devant l'ymage de Nostre-Dame de Cléry, au bout de la tombe de pierre que le dict seigneur a ordonné estre faicte sur la représentation de sa sépulture. Et sera la dicte poutreture de cuyvre de fonte de l'espesseur de deux doigtz et enlevé (c'est-à-dire en bosse), du grant et du gros, approuchant de la personne du Roy le plus qu'ils pourront, et tout vermeil doré de fin or de ducatz : et aura dessoubz les genoulx ung coessin esmaillé de fin azur et sepmé de fleurs de lis dorées ; et aura son ordre au coul et son chapeau entre les mains joinctes, et selon le devis et patron de peinture qui leur a esté baillé par le dict seigneur du Plessis, lequel patron ilz seront tenuz lui rendre. *Item*, seront aux coustez et aux deuz boutz de la tumbe de pierre six écussons aux armes du Roy, de cuyvre de fonte et bien dorez : c'est assavoir deux de chascun cousté et ung à chascun bout ; et les y asserront et aussi rendront le dict personnage assis en sa place en la dicte église Nostre-Dame de Clery, et aussi les dits escussons, à leurs propres coutz et despens dedans ung an prouchain venant, ou plus toust, se possible leur est, et n'entreprendront aucune chose à faire jusques à ce que ce soit fait. Et pour faire et acomplir bien et deuement ce que dit est dessus, et le mieulx et le plus près du vif que sera possible, au dit de gens ouvriers en ce cognoissans, leur a esté promis la somme de mille escuz d'or ou la valleur, que Maistre Jehan Cornilleau, chanoine de la dicte église de Clery, ad ce présent et stipulant pour Maistre Guillaume Martin aussi chanoine d'icelle église et commis à faire les paiemens et à tenir le compte des ouvrages que le dict seigneur a ordonné estre faiz en la dicte église, leur a promis païer pour toutes choses, c'est assavoir deux cens

cinquante escuz dedans trois sepsmaines et troys moys après ensuivans autres deux cens cinquante escuz et quant la dicte pourtreture sera preste à dorer, le surplus montant cinq cens escuz.

« Faict et passé en la court du Roy nostre sire, à Amboise, en présence de Marc Chahureau, maçon, et Fouquet-Havart, portier du chastel d'Amboise, par Aquillon. » (*Bibliothèque nationale*, *ms. fonds Gaignières*, numéro 378.)

(Bronze français, sa rareté. Bronzes du baron Arthur Schikler : statuettes d'un saint Hubert ou d'un saint Eustache. La Jeanne d'Arc du musée de Cluny).

On peut avoir une idée de ce qu'étaient les tombeaux de bronze émaillé du xve siècle en regardant le tombeau de Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, qui est à Bruges. L'auteur du tombeau de Marie de Bourgogne est Pierre de Backere qui y travailla pendant six ans avec cinq ou six ouvriers, de 1495 à 1501, et ne reçut pour tout salaire, même après bien des démarches, que 2.850 livres de Flandres, plus une rente viagère de 6 sous par jour. Le travail insalubre de la fonte et de la dorure de ce monument paralysa les membres de Pierre de Backere et fit mourir quelques-uns de ses ouvriers (*Annales archéologiques*, t. XVIII, p. 93).

Les deux dernières leçons (5 et 12 juin 1889) se passèrent tout entières en projections. Un accident survenu à l'appareil avait empêché, pendant les leçons précédentes, les démonstrations au tableau. Courajod consacra les derniers cours de cette année scolaire à une récapitulation des principaux monuments qu'il avait commentés.

QUATRIÈME ANNÉE

LEÇON D'OUVERTURE

11 Décembre 1889

LA SCULPTURE FRANÇAISE

AVANT LA RENAISSANCE CLASSIQUE

Messieurs

Les personnes qui nous ont fait l'honneur de suivre antérieurement le cours de l'histoire de la sculpture à l'école du Louvre connaissent les habitudes de la maison. Le temps s'y passe en démonstrations pratiques, en exhibitions de moulages et de photographies, en projections à l'aide de la lumière oxydrique, en analyses, en comparaisons et en discussions de monuments. Rien ne sera changé cette année aux procédés ordinaires de notre enseignement. Mais aujourd'hui, par exception, nous laisserons de côté les démonstrations pratiques pour tracer le programme du cours de 1890. Un préambule et un avant-propos doivent, en effet, précéder les expériences et vous y préparer. Je veux vous donner, en même temps, une vue d'ensemble et un aperçu à vol d'oiseau de la route que nous allons suivre pour fournir la dernière étape du voyage à travers l'histoire de l'art commencé en 1887.

Je dois aussi apprécier sommairement et d'un mot l'œuvre morale de la Renaissance et indiquer sa place dans l'histoire de la civilisation.

Vous savez déjà, Messieurs, ce qu'il nous reste à étudier dans les origines du mouvement intellectuel auquel est due la période classique de la Renaissance française. Vous n'avez pas oublié tout ce que nous a révélé l'étude de notre sujet, entreprise à un point de vue international et dégagée de toutes les entraves d'un enseignement étroit, localisé et traditionnel. Dès 1887, après avoir, à l'aide d'une sévère analyse, établi de quels éléments principaux et essentiels se composait le mélange qualifié du nom d'*art de la Renaissance*, nous avons insisté, surtout et tout d'abord, sur l'existence de certains éléments jusque là négligés, méconnus ou simplement regardés comme un *effet*, tandis qu'ils avaient été une *cause efficiente*. Vous savez où nous les avons trouvés, ces éléments : à une source dont on s'était systématiquement détourné.

Dans le long effort européen qui dura près de deux siècles et qui devait amener à la lumière notre art moderne, j'ai montré la grande et large part de la famille française du Nord et de la famille flamande. C'était rude et bien hardi que, de prétendre tirer de l'étude de l'art français et de l'art flamand pendant le XIVe et le XVe siècle des conclusions semblables aux nôtres. Vous avez pourtant vu que c'était légitime. J'ai consacré trois ans de nos entretiens à cette tâche laborieuse. Vous m'avez accordé trois ans d'une bienveillante attention. Je souhaiterais que vous ne regrettassiez pas un aussi généreux concours et, pour atteindre ce but, je vous prierai de jeter les yeux sur l'œuvre que nous avons accomplie de concert. Les idées que nous avons échangées ici pour la première fois et qui, sans le patronage de votre indulgence et sans la propagande de votre foi, n'auraient jamais pu se produire librement dans un milieu aussi pénétré que le nôtre d'influences et de routines classiques, ces idées, dis-je, commencent à faire leur chemin dans le monde. J'ai reçu d'Allemagne et d'Autriche des adhésions sans réserves. Quelques Italiens, devant les faits accumulés et démontrés ici, sont inquiets et ébranlés bien qu'ils résistent encore. Voyez notamment *l'Archivio storico dell'arte,* mai et juin 1889, page 255, et *Arte e Storia*, 11 novembre 1889. La production française elle-même, d'abord hostile, n'a pu rester jusqu'au bout indifférente aux résultats. Elle s'est involontairement tournée vers les nouveaux horizons qu'on ouvrait devant elle, et tel livre qu'on

pourrait citer, écrit au jour le jour pendant que se produisaient ici les démonstrations, n'a pu demeurer fidèle dans ses conclusions aux doctrines vieillies posées dans ses prémisses.

Pour l'histoire de l'art moderne, le point de départ est désormais changé, aussi bien dans l'ordre chronologique que dans l'ordre des causes morales. Notre opinion sur le comput de l'ère nouvelle et sur la généalogie des inspirations créatrices est plus ou moins ouvertement reconnue; mais, en définitive, elle est acceptée par divers savants. Il ne lui manque plus que la consécration de la vulgarisation et de la grande publicité. La Sorbonne lui a fait récemment un gracieux et amical accueil qui m'a vivement flatté [1]. L'Université est convertie aux vérités dont nous tous ici nous nous sommes faits les premiers apôtres. Le Collège de France, j'en ai l'heureuse et confraternelle assurance, ne nous contredira pas et nous prêtera au contraire le plus ferme appui.

Tel est déjà le premier résultat de notre œuvre commune. Mais, jusqu'ici, notre longue analyse de trois ans n'a porté que sur ces éléments tout particuliers et tout nouvellement interrogés du problème. Le procès n'est pas complètement instruit. Il nous reste un élément, un coefficient très important à apprécier. Il s'agit d'évaluer maintenant l'apport italien, le coefficient italien, et de faire l'histoire des sources de l'influence méridionale. C'est à ce travail que sera consacré le cours de cette année (1889-1890), et c'est par là que nous terminerons le cycle des études que nous avons entreprises à l'école du Louvre sous le titre d' « origines de la Renaissance ».

Il semble qu'un mauvais sort me poursuit. J'ai le chagrin de me trouver, au début de toutes mes démonstrations, en lutte avec les opinions admises autour de moi. Je hais pourtant autant que vous le paradoxe. Pardonnez-moi aussi une attitude involontaire de révolté. Mais j'estime que ce serait manquer à mon auditoire que de transiger, par respect humain, avec l'erreur, celle-ci fût-elle ratifiée par l'opinion publique. Je dois donc, quelles que soient pour moi les conséquences de cette résolution, vous affranchir du tribut

1. Voyez *les Origines des temps modernes et la Renaissance*, leçon d'ouverture du cours d'histoire moderne à la Sorbonne, par Henry Lemonnier, chargé de cours à la Faculté des lettres. Paris. Armand Colin, 1890, in-8.

payé jusqu'à ce jour à une doctrine inexacte, dangereuse et recommandée par un patriotisme mal éclairé.

J'ai failli me brouiller avec les amis de l'Italie quand j'ai démontré que l'Italie n'avait pas fait à elle toute seule ni la Renaissance européenne ni la Renaissance française. J'ai commencé à me brouiller avec les amis de l'art français, non moins intolérants, quand j'ai entrepris de prouver, il y a quelque cinq ou six ans, que, dès la fin du xve siècle, la France était profondément pénétrée par les éléments de l'art italien et prête à subir, pendant quelque temps, le joug de celui-ci d'une manière qui est très appréciable.

Le mal vient du tort que l'on a en France d'écrire l'histoire de l'art *a priori* et non pas d'après le lent examen des œuvres et de longues observations personnelles. Or, un piège a été tendu bien involontairement à ceux qui n'étudient que les textes et qui apprécient ensuite ces textes, plus ou moins complets, à l'aide des idées généralement reçues et des jugements tout faits. Et ce qu'il y a de très regrettable, le piège a été tendu par l'homme à qui l'art français de la sculpture doit le plus, par Emeric David.

Je n'attaque pas, bien entendu, Emeric David ; je vénère l'auteur de la première histoire de la sculpture française, d'une histoire née au Musée des monuments français de Lenoir et rédigée avant 1817. Mais l'homme qui, le premier, a compris nos grands artistes gothiques et l'existence en France d'une école de sculpture supérieure à celle de l'Italie, cet homme s'est trompé quand il a voulu trop prouver en niant la pénétration de la France par l'Italie au xve siècle.

Voici le passage d'Emeric David qu'il s'agit de réfuter (*Hist. de la sculpt. fr.*, p. 152) : « Tantôt on a dit que Charles VIII, en revenant d'Italie, amena avec lui un grand nombre d'artistes italiens ; tantôt que le château de Gaillon a été construit par le frère Giocondo ; tantôt que Paul-Ponce Trebatti a exécuté, en totalité ou en partie, le tombeau de Louis XII et même les statues de celui de François Ier. Ces assertions sont dénués de toute espèce de preuve. Si Charles VIII, revenu d'Italie en 1495, mort au mois d'août 1498, eût ramené d'Italie un grand nombre d'artistes italiens, nous connaîtrions leurs noms et leurs ouvrages, nous les verrions employés par Louis XII après la mort de son prédécesseur, au lieu

que nous ne voyons exécuter les principaux monuments de ce nouveau règne que par des artistes français. Les écrivains italiens, enfin, n'auraient pas manqué de nous instruire de ce fait comme ils n'ont pas oublié de nommer les élèves italiens que le Rosso et le Primatice employèrent à Fontainebleau. » Un peu plus loin, le bon Emeric David fait, de Jean Juste et des premiers Juste, des Français. L'esprit de ce passage d'Emeric David est absolument faux. Je vous le prouverai.

L'erreur d'Emeric David a été malheureusement bien funeste et très féconde. Une foule d'écrivains très bien intentionnés sont partis de ce faux point de départ pour affirmer que l'art français était resté pur de toute influence étrangère au moment précis où il subissait l'empreinte de l'art italien. C'est là un sentiment qui n'a aucune base sérieuse, mais qui, actuellement, est, comme on dit, très bien porté dans le monde.

Je citerai loyalement au début quelques-unes des principales opinions que j'aurai à combattre. Vous connaîtrez ainsi le *pour* et le *contre* et, si l'erreur vous plaît, vous pourrez l'embrasser. « On a rompu, disait M. Bonnaffé dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1875 (2e période, t. XI, p. 394), on a rompu bien des lances pour et contre ce que l'on appelle l'influence italienne sur les origines de la Renaissance française, et la bataille dure encore entre les Pontifes de l'antiquité et les Paladins du moyen âge..... Que les Italiens aient joué un rôle considérable en France à dater de l'école de Fontainebleau, personne ne s'avise de le contester; mais faut-il, par idolâtrie, les faire entrer en scène au *début même de notre Renaissance* et leur en attribuer l'initiative ? » — « J'avoue que mon admiration, ajoute encore M. Bonnaffé, si passionnée qu'elle soit pour les maîtres incomparables de la Renaissance italienne, ne va pas jusqu'à dénaturer l'histoire à leur profit. » — « Montrez-nous, dit un peu plus loin le même auteur, la griffe italienne sur les premiers produits de la Renaissance. » C'est justement ce que je ferai devant vous cette année. Je vous montrerai le reflet de l'art italien sur notre art français du commencement du XVIe siècle.

Corrigée partiellement en fait, mais demeurée presque entière en principe, l'erreur d'Emeric David a égaré encore de nos jours les meilleurs esprits, les esprits les plus indépendants, les plus hon-

nêtes, les plus impartiaux. Achille Deville dans sa belle publication des *Comptes du Château de Gaillon* n'insiste pas suffisamment sur tout ce qu'il y a d'italien, de germes et d'éléments italiens dans la construction de Gaillon. Enfin, M. Léon Palustre, l'auteur du grand et magnifique ouvrage, intitulé *la Renaissance*, n'a pas toujours, à mon avis, une idée juste du grand mouvement dont il a entrepris de retracer si magistralement l'histoire. Il n'imagine pas ou il n'imaginait pas, au début de son livre, qu'il pût y avoir de *Renaissance* sans emploi complet de toutes les formes extérieures classiques, et il avait commencé par exclure de son cadre tout ce qui échappait à la grammaire de l'art classique, à la syntaxe de son ornementation. Moi aussi j'avais longtemps pensé comme lui avant de m'être éclairé. Vous verrez cela dans son premier volume où, parlant de l'église Saint-Wulfran d'Abbeville, il entretient son lecteur de la porte en bois à arabesques et à moulures classiques de Jean Damourette et s'abstient de mentionner le portail lui-même, bien que ce portail date du commencement du XVIe siècle, mais parce qu'il n'est pas d'ordre classique. M. Palustre, dans son très beau travail, prend en général le mot *Renaissance* dans le sens étroit et absolu donné à tort, à ce mot, par l'usage commun. Je lui reproche d'avoir négligé un peu toute une période très intéressante d'une vraie Renaissance bien essentiellement française et d'avoir voulu élargir injustement, dans la période suivante, la part de la France au détriment de l'Italie. M. Palustre a nié presque complètement l'influence d'artistes comme le Boccador et comme Serlio. Il a nié l'influence des ornemanistes d'abord, et plus tard l'ingérence des théoriciens italiens, à un moment où cette influence et cette ingérence étaient, dans une certaine mesure, absolument manifestes. Et puis, laissez-moi faire encore un petit reproche à mon excellent ami M. Palustre, à propos de Michel Colombe ; il n'a pas voulu souffler un mot des conséquences du contact personnel de celui-ci avec le style italien. M. Palustre, par son goût délicat, par sa clairvoyance, était digne de penser et de sentir avant moi et mieux que moi ce que je vais vous dire tout à l'heure.

Je tiens cependant à constater dès aujourd'hui que, si l'on ajoute au mot *Renaissance* le qualificatif de *classique*, chaque fois que le mot est prononcé par M. Palustre, nous pouvons être la plupart du

temps entièrement d'accord sur un grand nombre de points. Son travail, je le répète, est très remarquable. Je suis bien sûr que M. Palustre, avec ses habitudes de haute, de saine, d'indépendante critique, avec sa vaste connaissance des monuments, s'apercevra bientôt, s'il ne l'a déjà fait, qu'il a glissé sur une pente rapide au delà du point où il voulait s'arrêter. Nous devons d'ailleurs nous abstenir de rien juger définitivement avant l'apparition de son introduction. Comme j'espère bien que le beau livre de M. Palustre sera journellement dans vos mains, je devais faire ces réserves.

Plusieurs publicistes, adoptant les vues de M. Palustre, ont nié *a priori*, partout et toujours, l'influence de l'Italie, notamment M. Marius Vachon, à propos de l'Hôtel de Ville de Paris, qu'on a voulu enlever à Dominique de Cortone à l'aide de documents d'archives et que d'autres documents d'archives viennent de lui restituer. Il suffit d'étudier l'édifice pour comprendre qu'il émane de l'école franco-italienne. La tradition et les textes sont venus lever tous les scrupules.

Quoi qu'il en soit de ces opinions nouvelles, de ces doctrines à la mode et de leur succès provisoire, la vérité n'a jamais, grâce à Dieu, été complètement obscurcie parmi nous. La France n'a jamais perdu le sentiment de la justice et, chez nous, de tout temps, des savants, par de remarquables travaux et de courageuses protestations, ont, au bénéfice de l'Italie, empêché la prescription et maintenu les droits de l'étranger.

Je vais d'abord signaler l'œuvre intelligente de deux esprits éminemment clairvoyants et judicieux. Par l'examen des monuments et par la production de textes irréfutables, feu Benjamin Fillon et M. Anatole de Montaiglon ont fait comprendre qu'il fallait tenir grand compte de la légende à base historique montrant Charles VIII et Louis XII installant en France une pépinière d'artisans italiens et un foyer d'art ultramontain. Rien ne prévaudra contre les démonstrations de Benjamin Fillon et de M. Anatole de Montaiglon.

Un des érudits qui ont le plus contribué à la défense de la bonne doctrine est M. Charles de Grandmaison, l'archiviste de l'*Indre-et-Loire*, bien placé pour connaître, à Tours, toute la vérité. M. de Grandmaison a dit avec raison, en se résumant dans ses *Documents*

inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine, p. XVI : « Il fut un temps où, dans ce magnifique mouvement artistique, on attribuait tout à l'Italie ; aujourd'hui, plusieurs écrivains semblent vouloir se jeter dans l'extrémité contraire et tout lui refuser. Cette dernière thèse a pour elle l'avantage d'être plus patriotique que l'autre ; mais, si le patriotisme est une belle chose, la vérité a ses droits qui ne doivent jamais être méconnus. » Et M. de Grandmaison, dans son excellent livre, a montré les Italiens travaillant chez nous dès le commencement du XVIe siècle.

Moi aussi, Messieurs, j'ai été, comme M. de Grandmaison, agacé par la fâcheuse tournure que prenaient les choses et, après plusieurs protestations devant la Société des Antiquaires de France, j'ai obtenu, en 1884, l'insertion, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, d'un article intitulé *la Part de l'Art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*. Voilà ce que n'auraient pas dû oublier ceux qui m'ont accusé d'injustice ou de malveillance envers l'Italie.

Depuis, et après moi, ces principes ont eu la bonne fortune d'être défendus avec un grand talent d'exposition, mais avec une conviction trop modeste et bien tempérée, dans un livre : *la Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, par M. Eugène Müntz. L'éminent publiciste y soutient une excellente doctrine, que je vous recommande et dont je ne puis faire un meilleur éloge qu'en vous disant qu'elle est trop timide et qu'elle a trop ménagé les prétentions de nos contradicteurs, afin d'éviter les réclamations. Aux jours de lutte, j'estime qu'on ne doit pas laisser dans sa poche la moitié de son drapeau. Dans la science, le succès relatif et obtenu par habileté n'est pas un but légitime. La science perdrait son prestige et ses privilèges si elle consentait à poursuivre autre chose que l'absolu, que l'idéal et que l'éternel. Forte de ses convictions, elle n'a rien à ménager.

Cette part de l'Italie dans la constitution, dans l'économie de la Renaissance française définitive, cette participation très réelle que tant de bons esprits reconnaissent et proclament, il s'agit, cette année, de vous en démontrer scientifiquement l'existence et de vous en retracer le développement et les vicissitudes de manière à ce qu'elle ne puisse plus jamais être niée.

Voici quel sera le programme de notre démonstration : Nous n'aurons cure ni des prétentions des « pontifes de l'antiquité », comme on l'a dit, ni des menaces des « paladins du moyen âge ». Nous remarquerons tout d'abord dans l'art français, dès le XIVe siècle, les traces d'une imperceptible infiltration italienne. Vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit du goût étrange et bizarre du mobilier du temps de Charles V et surtout de celui de Charles VI, tel que ce goût est traduit dans les miniatures d'André Beauneveu, de Valenciennes. Il y a là des fauteuils d'une gothicité qui volontiers nous ferait sourire et qui rappelle le style aventureux et fantaisiste du gothique troubadour de la Restauration et du romantisme de 1830. En vous montrant ces sièges sur les miniatures d'André Beauneveu, je vous ai expliqué que, comme construction, cela sentait l'Italie à plein nez. Était-ce un caprice passager dû aux alliances de la maison de France avec les familles princières italiennes, une mode analogue à celle des bijoux, comme on pourrait le penser à la suite du marquis de Laborde (*Ducs de Bourgogne*). Je n'en sais rien. Mais le fait n'en demeure pas moins assez complètement établi. Étant donnée seulement la nombreuse colonie italienne qui vivait à Paris au XIVe siècle et qui, par parenthèse, compta dans ses rangs Pétrarque et le père de Boccace, nous ne devons pas nous étonner de trouver chez nous, à cette cour éclectique des Valois, certains éléments de la vie nationale et de la civilisation italienne. Ce n'est qu'une indication qu'il faudra développer. Je vous ai signalé des peintures d'Avignon qui furent exécutées par des artistes italiens. Je vous en parlerai encore, ainsi que de celles du monastère de la Chaise-Dieu. Je vous ai déjà expliqué que, dès la fin du XIVe siècle et au commencemont du XVe, le duc Jean de Berry avait des rapports nombreux avec l'art italien malgré son goût prononcé pour l'art du Nord, puisque Beauneveu et Drouet de Dammartin étaient les maîtres de ses œuvres, et que les artistes de Bourges et de Mehun-sur-Yèvre étaient en communication avec les artistes de Dijon et avec l'école de Claux Sluter.

Vous vous rappellerez ce que je vous ai dit des ivoires italiens qui pénétrèrent chez les ducs de Bourgogne à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Vous n'oublierez pas l'existence du grand tableau d'ivoire ou d'os du Louvre, connu sous le nom de retable

de Poissy, exécuté pour le duc de Berry certainement avant 1416 et, probablement avant 1413, comme je l'ai établi devant vous. Nous étudierons les rapports du même duc de Berry avec les marqueteurs, les *intarsiatori* italiens. Nous remarquerons que Jean de Berry avait des miniaturistes italiens à sa solde et que certaines œuvres de ceux-ci sont intercalées dans des manuscrits qu'il a possédés.

Nous établirons de nouveau que Jacquemart de Hesdin, qui eut une grande renommée à la cour de France, s'appliqua, au moins par moments, avec nombre d'artistes septentrionaux, à contrefaire la peinture italienne du XIVe siècle et à s'inspirer du style italien. J'insisterai sur ce fait. Nous ausculterons certaines statues du règne de Charles VI pour voir si elles ne contiennent pas des éléments exotiques ; nous vous montrerons qu'une vaste industrie d'orfèvrerie, très bien organisée dans le Nord de l'Italie, a répandu, à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, une grande masse de croix, de reliquaires et de pièces religieuses sur l'Europe et notamment sur la France.

Mais, de l'examen de tous ces monuments, il résultera que, s'il y eut alors, au XIVe siècle, entre l'art septentrional et l'art méridional, un contact très sensible, il n'y eut pas de profonde pénétration caractéristique et définitive du Nord par le Midi. Cependant j'insisterai sur un point que je vous ai déjà signalé. L'art de la cour de Charles V et de la cour de Charles VI, tel qu'il était pratiqué par l'école franco-flamande qui essayait d'opérer au bénéfice de la France une Renaissance par la pure doctrine gothique et française, cet art septentrional, que j'ai appelé l'art officiel ou l'art parisien, se préoccupa incontestablement de l'art italien dans une mesure très appréciable. Seulement, nous ne devons pas oublier qu'à ce moment l'art italien ne s'était pas encore écarté du style international gothique commun à toute l'Europe, style d'origine septentrionale, et qu'alors, en somme, les pénétrations étaient réciproques entre les divers arts de la chrétienté.

La première morsure sérieuse de l'art italien sur l'art français ou franco-flamand que j'aurai à vous signaler est celle dont Jean Foucquet a été l'agent. Foucquet alla en Italie à un moment où l'évolution de l'art italien, dans le sens du retour à l'antique, était

déjà complète et définitive. Je vous expliquerai que Foucquet fut très bien reçu dans son voyage, et que, sans faire à l'Italie d'autre concession, il en rapporta le goût de la décoration italienne empruntée à l'antiquité. Les conséquences de ce fait seront considérables quand, après avoir lontemps sommeillé à l'ombre, elles se manifesteront en pleine lumière.

A partir de ce moment, c'est-à-dire sous les règnes de Charles VII, de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII, les infiltrations de l'art italien, je parle d'un art italien revêtu de son caractère classique définitif, ces infiltrations allèrent toujours en augmentant. Il serait trop long de les énumérer aujourd'hui, car ce sont des faits positifs qui ne peuvent pas se résumer. J'en ai dressé la liste qui vous sera communiquée. Je vous ferai en détail la description de tous les symptômes antérieurs aux premiers accès bien déclarés de la fièvre du goût italien dont l'art français fut saisi. C'est ce que j'appellerai la période d'incubation de la Renaissance classique française.

Jusqu'aux dernières années du règne de Charles VIII et, en fait, jusqu'aux premières années du règne de Louis XII, les progrès du style italien se firent secrètement, c'est-à-dire sans parade, sans affirmations tapageuses, en quelque sorte souterrainement. L'art italien n'est pas encore chez nous un culte reconnu publiquement. C'est une très petite église, presque sans prosélytes, tolérée uniquement parce que la foule l'ignore et, par conséquent, n'a pas de raisons de lui être hostile. L'art français en est à peine influencé, en exceptant ce qui se passe dans le milieu tourangeau et en particulier dans l'atelier de Foucquet au point de vue de l'ornement.

A partir du retour de Charles VIII, après la campagne d'Italie, en 1495, et à partir de Louis XII, ce fut tout le contraire. Nous vous montrerons d'abord qu'Emeric David s'est trompé en croyant qu'on ne pourrait pas citer les artistes italiens ramenés par Charles VIII. Nous possédons la liste de ces artistes et nous pouvons indiquer les gages payés à tous les immigrés ultramontains attirés et amenés par le roi.

Après avoir nommé tous les artistes italiens qui travaillèrent en France ou du moins tous ceux qui nous sont connus (ce qui peut les laisser supposer sensiblement plus nombreux qu'ils ne le

paraissent), nous examinerons ce que nous pourrons rencontrer de leur style national dans les monuments qui s'élevèrent chez nous pendant leur séjour. Leur présence étant certaine, nous verrons bien si l'analyse ne nous révèle pas quel fut leur concours et leur influence, concours et influence qu'on s'applique souvent à nier imperturbablement. Nous nous apercevrons que les monuments sur lesquels portera notre enquête et qui appartiennent tous à la même période de la Renaissance, se divisent en trois catégories : 1° les monuments dans lesquels prédomine le goût français ; 2° les monuments dans lesquels prédomine le goût italien ; 3° les monuments dans lesquels se montre le mélange à dose égale du gothique et du classique.

Nous verrons et nous constaterons avec douleur que la Renaissance d'essence française, cette Renaissance enfantée par l'effort du XIVe siècle, sortie des provinces flamandes, cette Renaissance autochtone, qui ne devait presque rien aux éléments de l'étranger, cette noble fille du moyen âge et de la dynastie des Valois, dont je vous raconte depuis trois ans l'histoire, cette rénovation de la pensée européenne par son propre principe, cette régénération spontanée de l'art chrétien, nous verrons, dis-je, que cette Renaissance qui, sans la guerre de Cent ans, aurait pu devenir l'art définitif de l'Europe, nous verrons que cette Renaissance-là dut disparaître ou se modifier devant la machiavélique alliance de l'art italien avec l'art païen.

Si les pauvres artistes gothiques, dont cette alliance brisa les rêves et les espérances, avaient pu concevoir un sentiment exact de ce qui se passait de leur temps, ils n'auraient pas manqué de chercher à l'expliquer, comme à leur ordinaire, par une légende. Ils auraient dit que l'art italien, jaloux de sa longue impuissance, avait passé un pacte avec le diable et qu'en échange de son âme il avait acheté la victoire sur tous ses rivaux. En fait, il est certain que l'art italien, sans vouloir abondonner son patrimoine et le bénéfice actuel de sa fortune acquise, renia tout d'un coup ses croyances chrétiennes et gothiques, et, muni d'un sortilège, il tenta l'Europe et parvint à la séduire.

Les vieux artistes, les vieux interprètes du thème national français, les vieux champions de l'art franco-flamand résistent dans le Nord et

dans les pays soumis plus particulièrement à l'influence du Nord. Mais notons que le Nord de la France n'est plus le séjour de la cour. Ils se cramponnent aux principes de l'art septentrional ; ils se défendent héroïquement à coups de chefs-d'œuvre et tirent un merveilleux parti de leurs dernières ressources ; cependant ils ne pourront pas résister indéfiniment contre la marée montante des produits industriels exportés par l'Italie ni contre l'invasion des missionnaires, de ceux qu'on peut appeler les commis voyageurs des ateliers commerciaux d'outre-monts, qui fournissent à bas prix les choses « à la mode d'Ytallie », véritables camelots qui tiennent sur le marché tous les articles réclamés par les goût récents du public. Car il y eut encore autre chose qu'une invasion officielle intronisée par le roi de France. Voilà ce qu'on n'a pas bien observé. Je ferai en sorte que vous vous rendiez bien compte de ce qui s'est passé à ce moment décisif. Nous reconstituerons la scène historique,

Jusqu'à Charles VIII et Louis XII, les artistes italiens n'étaient pas trop mal vus individuellement en France quand ils y étaient mandés. Eux et leurs œuvres avaient trouvé quelquefois, pendant le xve siècle, comme nous le montrerons, un accès relativement facile auprès de nous. Mais alors, ils n'étaient soutenus que par de rares Mécènes, personnellement très éclairés, connaisseurs compétents, clients éprouvés et hôtes de l'Italie convertis de longue main qui, individuellement et isolément, avaient des goûts arrêtés et étaient complètement acquis aux arts ultramontains. Ces Mécènes n'étaient d'abord qu'une minorité dans la nation. Leur influence était contrebalancée par un groupe nombreux de fidèles et loyaux défenseurs de l'art national. La mode se chargea de mettre ce bataillon sacré en déroute. A partir de Charles VIII et de Louis XII, à partir du succès officiel de l'art italien, ce fut une véritable débandade. L'art national fut renié dans la plupart de ses manifestations extérieures. Le culte ne s'en maintint guère que dans les âmes, et le seul encens qu'il reçut ne fut plus dû qu'aux apparences hypocrites et fallacieuses qu'il revêtit.

Nos braves artistes français ou franco-flamands, ce qui est la même chose, continueraient volontiers la lutte ; mais à partir du règne de Charles VIII et surtout du règne de Louis XII, ils se trouvent trahis, abandonnés, lâchés par les amateurs qui passent

avec armes et bagages du côté dont ils voient le succès assuré. On les frappe par derrière. Il faut mourir ou se rendre en consentant à endosser la livrée italienne. La foule, l'ignoble foule des courants populaires et des lâchetés instinctives et anonymes, la foule des suffrages comptés et non pesés a changé de favoris.

Je vous ferai pressentir que de véritables drames et de sombres tragédies, avec rapides changements à vue, durent alors se dérouler. Ce fut une crise terrible dans l'histoire si douloureuse de la vie des artistes. De glorieux vétérans de l'art national, tout chevronnés, se virent préférer de petits conscrits enrégimentés sous une bannière étrangère. Des travaux de construction furent confiés à ces derniers. La place d'honneur leur fut attribuée dans les édifices déjà construits ; et on put voir de jeunes débutants, des gamins d'une vingtaine d'années, comme l'un des deux Juste, à Dol, étaler leur charmante et gracieuse pacotille italienne sur les murs de nos cathédrales, en face des œuvres gothiques raillées et déjà méconnues.

Que les engouements populaires ont de terribles retours ! Je vous ai montré l'année dernière l'incroyable vogue dont avait joui, pendant tout le xve siècle, l'école bourguignonne de sculpture tant en France qu'à l'étranger. Pendant plus de quatre-vingts ans, elle régna despotiquement sur la France sans que ses innombrables tributaires, inaltérablement fidèles, exigeassent d'elle la moindre transformation. Je vous montrerai encore cette année, à l'aide de projections et de nombreuses photographies, à quel point de développement elle était parvenue. Pourtant elle ne fut pas protégée indéfiniment par son glorieux passé. Devant l'invasion italienne, il lui fallut tout d'un coup parlementer d'abord avec l'ennemi et ensuite capituler.

Des coups de vent, cependant, avaient précédé et avaient annoncé la tempête. Certains vieux maîtres franco-flamands avaient compris le danger qui menaçait l'art national français pendant la deuxième moitié du xve siècle. D'eux-mêmes, ils étaient allés au-devant du goût de l'avenir et ils avaient pris soin de se faire inoculer le nouveau principe. Jean Perréal, dit Jean de Paris, pour ne citer que l'artiste qui avait à ce moment la plus grande influence sur l'art de son pays, Jean Perréal, sans rien renier de ses origines, avait

prévu quel serait l'art du lendemain. Il fréquentait l'Italie, tout au moins l'Italie du Nord ; il n'avait que de bons rapports avec l'art italien ; j'aurai l'occasion de vous le prouver.

Quant à Michel Colombe, il avait été un des premiers à goûter le charme et à subir les séductions de l'école italienne. Nous ne connaissons pas d'œuvres de sa première manière, mais il avait évidemment modifié, dans une certaine mesure, le style primitif que, dans sa jeunesse, comme il nous l'apprend lui-même, il était allé chercher à la source alors la plus pure de la France, en Bourgogne. Michel Colombe était déjà tout acquis aux idées de transaction, puisqu'au commencement du xve siècle il s'était procuré dans son atelier de Tours la collaboration de deux ouvriers italiens, et puisqu'il étala, dans la sculpture du tombeau de Nantes, comme dans celle du bas-relief de saint Georges fait pour Gaillon, l'emploi de la décoration italienne exécutée par des Italiens. Michel Colombe ne borne même pas sa concession à juxtaposer, de son plein gré, le travail italien à son propre travail, ni à employer presque exclusivement dans toutes ses sculptures les éléments récemment importés du décor italien. Par son style, tel que nous le connaissons dans les ouvrages de sa main qui nous sont parvenus, il montra, sans perdre sa personnalité, qu'il avait pleinement conscience de l'œuvre italienne et que son âme communiait intimement avec l'âme collective du *quattro-cento*.

Où donc s'était faite l'union de ces deux grandes âmes ? — Dans le milieu tourangeau, sur les bords de la Loire, dans ce qu'on appelait déjà le jardin, le verger de la France. Ce milieu tourangeau mérite une étude particulière que nous ferons longuement devant vous, parce que c'est là que, pour toutes sortes de raisons, s'est véritablement accomplie la transformation définitive de notre école de la Renaissance arrivée à la période classique ; c'est là que s'est manipulée la chimie intellectuelle au creuset de laquelle s'est formée la substance solide et subtile à la fois de toute une période de notre art national. C'est un point capital dans l'histoire de l'art français, un point qui n'a jamais été traité et de l'explication duquel jaillira la lumière ; je ne puis aujourd'hui, qu'en crayonner une rapide esquisse.

Je vous ai souvent enseigné qu'à toutes les époques il y avait eu

des contrées privilégiées de la Providence, des milieux ethnographiques et sociaux désignés par des causes plus ou moins apparentes, mais absolument réelles, milieux sociaux prédestinés à devenir le berceau de doctrines puissantes appelées à un développement universel. Je vous ai fait comprendre qu'il importait au plus haut degré de connaître le foyer primitif où s'étaient élaborés longtemps, dans l'ombre et le silence, certains principes susceptibles plus tard d'une immense extension, soumis ensuite à la plus brillante et la plus bruyante renommée. A titre d'exemple, je vous ai signalé le foyer irlandais au VIIe et au VIIIe siècle aussi bien que le foyer français de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe. Au XIVe et au XVe siècle, je vous ai montré l'activité du foyer flamand du duché de Limbourg et du bassin de la Meuse, ce berceau de l'art de Sluter et des Van-Eyck, de cet art auquel le monde entier a été soumis ainsi que vous l'avez vu. Je vous signalerai aujourd'hui l'existence du foyer tourangeau. Nous verrons plus tard en détail de quels éléments il était composé.

L'atmosphère ambiante le reflet de la nature furent sur les bords de la Loire, comme partout, un premier agent, un premier coefficient qu'il ne faudra pas négliger dans notre analyse. Nous l'évaluerons, car c'est le cadre qui a préexisté au tableau et qui l'a certainement et sensiblement influencé au point de vue moral. Dans l'ordre des influences personnelles aux artistes locaux et aux maîtres provinciaux de ce pays, je ne veux pas remonter aujourd'hui plus haut que Jean Foucquet. Jean Foucquet est, moralement, un Franco-Flamand très convaincu, très personnel, irréductible sur la question de style ; c'est un artiste dont les opinions ont été tellement assises, tellement fixées, que sa conscience, devenue, en quelque sorte réfractaire comme certaines argiles, put traverser, sans éprouver la moindre altération, les foyers incandescents de l'Italie, portés alors au plus haut degré du rayonnement et de la chaleur. Mais si la foi doctrinale de Foucquet pouvait subir impunément l'épreuve du feu, Foucquet n'était pas un intransigeant. Son *credo* mis hors de cause, il avait pris plaisir à regarder le thème décoratif nouveau dont les Italiens avaient inauguré le principe en l'empruntant à l'art antique. Son goût même pour les éléments accessoires de la composition, telle que la concevaient alors les Italiens, avait été si vif

qu'il n'avait pas hésité à introduire ses éléments dans ses propres compositions. L'art italien sous sa forme décorative, forme sous laquelle il a été partout et toujours le plus facilement assimilable et le plus irrésistiblement séducteur, l'art italien fut donc, en pleine lumière, *coram populo*, dès le milieu du xve siècle, dès 1443, si vous voulez, l'art italien fut donc introduit en Touraine par Jean Foucquet à son retour d'Italie, c'est-à-dire par le plus haut représentant de l'art français sous Charles VII. Voilà qui est clair comme le jour.

Nous n'oublions pas, je le répète, que, sous le rapport de l'expression du style, Foucquet n'avait abandonné aucune de ses croyances de raison, ni aucun de ses instincts de race. Foucquet mourra, aux environs de 1480, fidèle aux doctrines de sa jeunesse. — Oui, c'est entendu. — Nous n'oublions pas non plus que toute la France avait en même temps que l'Europe, emboîté le pas derrière Claux Sluter et les Van-Eyck et que la Touraine ne fut pas exempte du tribut payé à l'école bourguignonne ou franco-flamande. — C'est également bien entendu. — Mais il ne résulte pas de ce fait que l'école de la Touraine ait été plus intransigeante que les écoles des autres provinces de la France ; vous allez bien le voir.

Pendant la souveraineté radieuse et incontestée du style bourguignon, pendant la longue tyrannie organisée socialement, officiellement, légalement par les corporations et les maîtrises, c'est-à-dire par une discipline de fer sanctionnée par le goût public et par les coteries, s'il y eut un seul lieu en France où des doctrines éclectiques purent timidement se glisser, ce lieu fut assurément la Touraine. C'est seulement autour du Plessis-lès-Tours, autour des châteaux de Blois et d'Amboise, quand on était revêtu de la livrée du roi, quand on était encouragé par sa bienveillance à un degré quelconque, quand on se trouvait encore à portée de son oreille ou de la protection de sa main, c'est là seulement qu'on pouvait se permettre de penser en matière d'art, de goût et de style, autrement que pensaient ceux qui vivaient de l'exploitation de l'art contemporain, à savoir de l'art consacré, patenté, tenant boutique.

C'est là seulement que, dans des œuvres considérables, capables d'attirer l'attention et commandées par le roi, le clergé et la noblesse, on pouvait manifester et professer, par le ciseau et par le

pinceau, des sentiments plus ou moins divergents de ceux de la majorité du public. C'est là que se réunissaient et se rapprochaient périodiquement les nombreux agents des longues intrigues tramées en Italie par Louis XI, qui, de leurs ambassades, avaient rapporté l'ineffaçable souvenir du merveilleux spectacle entrevu. C'est là aussi que se groupaient naturellement tous les étrangers attirés par la cour de France. C'est là que vivaient avec leurs familles ces ouvriers ultramontains qu'on avait appelés d'Italie pour acclimater chez nous le travail de la soie. Enfin c'est sur la Loire que l'art officiel, c'est-à-dire un art débarrassé de toutes étroites attaches provinciales, s'épanouissait dans un milieu légèrement cosmopolite.

Il est maintenant facile de comprendre quelles furent pour la Touraine les conséquences de cet état de choses. Ces conséquences se résument en un mot : *la détente du style franco-flamand*. Ce mot est, à lui seul, la clé de la connaissance de toute notre Renaissance française à partir de sa période classique.

Oui, la détente du style franco-flamand du xve siècle fut, en définitive, la caractéristique de l'école de Tours. Sans parler encore de l'œuvre de Michel Colombe qui mérite d'être interrogé à part, regardez l'œuvre de Bourdichon, le plus haut représentant de l'art de cette école à la fin du xve siècle. De quoi est fait cet art ? De retour au naturel, ce qui n'est pas synonyme de retour à la *nature*, de préméditation à la simplicité, à la sincérité facile, à l'ingénuité sans affectation. On y discerne une certaine froideur quand on compare ce style aux tortures et aux emportements de l'expression du style précédent. C'est déjà un art calme, maître de son émotion, bien élevé et de bonne compagnie. On y remarque une légère généralisation des types, une interprétation tempérée, corrigée, du modèle individuel, une analyse et une émotion très sincère en face de la nature, mais volontairement limitées, la fuite de l'effort, la crainte du réel, s'il est laid, l'horreur de l'outrance, la sobriété, la réserve, les réticences, le sentiment du repos, la simplification des détails, une sensible préoccupation d'un idéal et d'un canon, la foi en une autorité et dans un modèle de raison, en un mot la pratique de théories et de doctrines arrêtées. On sent bien que cet art-là est, au fond, une réaction dès la première manifestation de la période classique de notre Renaissance personnelle française. La manière

de Michel Colombe en a été le charmant et admirable produit. Mais, chez Colombe déjà, la liberté de la pensée est moins grande que dans le style précédent de ses maîtres bourguignons. La grosse erreur a été de croire que l'esprit de la Renaissance, apprécié dans sa période classique, est venu affranchir la conscience de l'artiste. La Renaissance, en apportant ses théories de plus en plus strictement doctrinales, a été, je vous le démontrerai jusqu'à l'évidence, la plus grande réaction qui ait jamais existé contre la liberté de l'art.

Ce n'est pas moi qui pourrais dire du mal de cette vaillante école franco-flamande ou bourguignonne que je crois avoir contribué à remettre en honneur et dont j'ai été le premier à retracer devant vous la glorieuse histoire et l'immense développement. Cependant je ne me fais pas d'illusions sur ce qui a fini par manquer à cette haute personnalité, à cette grande et première manifestation de l'art de la Renaissance. L'art de Sluter et des Van-Eyck est né, a vécu et est mort de sa lutte directe avec la nature. Il s'est attaché frénétiquement au modèle individuel qu'il voulait intégralement transcrire sans permettre à l'exécutant la moindre interprétation et sans admettre l'intervention d'un sentiment de redressement rationnel, en allant jusqu'au bout de l'expression quelle qu'elle fut. Il s'est épuisé à donner des images menteuses de la vie dans leur servile fidélité toute passagère. Il a cru follement à la lutte indéfinie avec le mouvement et la passion des êtres animés. Il n'était pas retenu dans sa poursuite acharnée par les règles modératrices d'une esthétique très fermement fixée. Enfin il a tendu au delà du possible tous les ressorts de l'expression et il a fini par être forcé d'outrer, c'est-à-dire de vicier ses qualités elles-mêmes. Il est mort de sa tension et de son outrance.

Je me trompe quand je dis qu'il est mort. Rien ne meurt ici-bas. Tout se transforme. C'est l'histoire d'un breuvage quelconque qui, devenu trop acide, retrouve immédiatement ses qualités d'assimilation nutritive par l'addition d'un corps adoucissant. Ce second liquide correcteur peut être indispensable; cependant il ne saurait pas avoir la prétention de se substituer au corps qu'il modifie mais qu'il ne supprime pas. Permettez-moi l'emploi d'une comparaison vulgaire. On prend du café avec du sucre et non pas du sucre avec

du café. Les éléments et l'inspiration de l'art antique n'ont pas été autre chose que le sucre rendu nécessaire par l'amertume de plus en plus accentuée des produits trop purs et trop crus sortis de l'école franco-flamande. Vous avez vu l'année dernière qu'un phénomène chimique analogue s'était produit au premier contact de l'art italien avec les monuments de l'art antique.

La *détente*, l'édulcoration du style franco-flamand sous l'influence de l'école italienne, particulièrement dans le bassin de la Loire, tel sera un des thèmes principaux qui seront développés au courant de nos analyses, voilà un des motifs générateurs et en même temps une des *pédales* de notre symphonie de cette année. Le point principal de l'étude de cette année sera, comme vous le comprenez déjà, l'examen et l'analyse des œuvres de l'école française renouvelée par Michel Colombe.

Nous verrons, dans la seconde partie du xve siècle, Michel Colombe faire bande à part comme nous avons vu précédemment l'école florentine se séparer du premier mouvement naturaliste de la première Renaissance italienne. Nous verrons Michel Colombe rompre résolument avec l'école violente de la Bourgogne et de la Flandre qui finit dans la débauche du naturalisme, ou dans l'épuisement et l'épilepsie d'un mysticisme raffiné. Michel Colombe, sous vos yeux, à travers ce tableau lumineux, tranchera sur le milieu général de l'art franco-flamand par ses qualités de modération, de réserve, de retenue, de goût et de distinction. Vous vous expliquerez son triomphe parce que les extravagances et les outrances de l'art franco-flamand avaient fini par dégoûter tout le monde même sur le théâtre de ses premiers succès.

Or, ces idées de modération, de réserve, de goût, de correction, c'est l'art antique, c'est l'art classique qui les a apprises à l'Italie, qui les a rendues au monde civilisé à peu près au moment de la naissance de Michel Colombe. L'Italie avait certainement pratiqué ces idées avant Michel Colombe et, avant lui, leur avait créé en Europe une clientèle sympathique. On peut même dire que, à une époque où le goût italien commençait à faire rage, soit à la fin du xve, soit au commencement du xvie siècle, si Michel Colombe a réussi auprès de ses contemporains, il le dut aux côtés italiens de son talent.

Après nos démonstrations, vous ne pourrez plus douter de l'évidence du contact entre la France et l'Italie dès les premières heures de la période classique de la Renaissance. Vous constaterez qu'il y eut une école franco-italienne dès le xve siècle, contrairement aux affirmations gratuites et malgré les savantes plaisanteries d'une certaine ligue de patriotes mal informés.

Nous analyserons les produits de cette école : nous décomposerons et nous isolerons les divers éléments dont ils sont formés. Vous sentirez l'action réciproque des deux courants français et italien. Vous verrez leur lutte, leurs enlacements, leurs pénétrations respectives. L'école française pure, l'école bourguignonne, vous la verrez s'éteindre. Elle vous apparaîtra encore à la fin du siècle à Albi, à Aix, à Avignon, à Toulouse, à Arles, dans vingt endroits et elle vous laissera voir partout les traces de sa sénilité et les rides de son esthétique. C'est le moment où Michel Colombe la sauva en la rajeunissant. Après en avoir connu le principe chez lui, sur place, en Bretagne (car cette école nationale franco-flamande avait pénétré toute la France et je vous ferai projeter des statues bourguignonnes que Michel Colombe a pu connaître à Nantes), après être allé étudier cette école à sa source en Bourgogne, Michel Colombe s'évade en quelque sorte du milieu bourguignon et se retire dans le milieu tourangeau pénétré déjà des éléments italiens, milieu spécial que je vous ai décrit ci-dessus. Que se produit-il alors ? ce qu'il était facile de prévoir : à savoir la détente du style franco-flamand que je vous ai déjà signalée et un amalgame de l'élément français et de l'élément italien. Colombe deviendra gracieux sans être fade ou banal, calme sans cesser d'être sincère et ému, réservé sans se montrer froid, naïf sans grossièreté, vivant et expressif sans fièvre ni grimace. La grâce céleste a pu opérer ce miracle. Mais serait-il juste de ne tenir aucun compte des exemples de la plus belle Renaissance italienne, de celle du milieu du xve siècle et, en particulier, de la Renaissance florentine, que Colombe a certainement connue, envers laquelle il a professé assez d'admiration pour lui faire des emprunts sinon des larcins au point de vue décoratif ?

Une chose extraordinaire va même se produire. Dans le milieu tourangeau, au simple contact d'un art différent, et, en quelque sorte dans une ambiance italienne, Michel Colombe va dépouiller

tous les côtés excessifs de son éducation franco-flamande ou bourguignonne. Le grand goût italien, en l'éclairant, lui rend le sentiment de la native pondération de son esprit français. Il s'épure lui-même, sans se laisser trop envahir par l'élément épurateur et, phénomène inouï — mais dont je vous prouverai la réalité, — quand les événements de l'histoire politique amèneront en France pour y travailler quelques artistes de l'école de Naples et de la Sicile, de cette école si pénétrée d'éléments flamands, je vous ferai constater que les Italiens, sur bien des points, seront plus près des Bourguignons et des Flamands pur sang que ne le sera Michel Colombe avec son école. C'est extraordinaire, c'est invraisemblable et pourtant c'est vrai.

Vous voyez et vous jugerez par une démonstration en règle que je ne porte nullement atteinte à la personnalité de Michel Colombe, à son caractère national, par l'étude de quelques-uns des éléments étrangers qui ont nécessairement impressionné sa conscience d'artiste. Michel Colombe était né Français ; il a modifié son style en éliminant beaucoup du caractère flamand ou septentrional. Il a créé un style diversement français, plus purement français à certains égards, je veux dire plus franco-latin que celui qu'il avait reçu de ses prédécesseurs. Mais ceci dit, je déclare que, pour moi, dans la transformation intellectuelle de Michel Colombe, l'influence italienne est indiscutable : influence matérielle dans le parti pris de l'ornementation, influence morale dans le style.

L'âme d'un homme, si grande qu'elle soit, ne peut pas se prétendre isolée et indépendante quand elle participe au mouvement universel contemporain qui soulève tout un monde. Tandis qu'un vaste foyer de propagande comme le foyer de l'art italien était à notre porte, communiquait même avec nous par le milieu tourangeau et répandait partout depuis longtemps déjà ses principes, qui oserait soutenir qu'un principe analogue à ceux du foyer de l'art italien a pu naître chez nous en vertu d'une génération spontanée ? Le cas de Michel Colombe n'est qu'une manifestation française d'un ferment sorti de l'Italie. C'est l'éclosion d'un germe étranger recueilli sur une terre française.

Comment s'est donc faite cette première communication du germe italien en dehors des ferments introduits par Jean Foucquet et

nourris dans le milieu, dans cette sorte de bouillante culture, pourrait-on dire, de l'école tourangelle? Par quel canal l'art italien s'est-il matériellement glissé, sous l'espèce monumentale, dans l'économie générale de l'art français? Nous tâcherons de vous le montrer et, aux explications ordinairement alléguées par les savants qui ont une juste notion de la solution du problème, nous ajouterons des explications nouvelles. Nous vous prouverons que, si la communication du germe eut des conséquences théoriques d'une immense portée, elle se fit, au début, presque au hasard, inconsciemment, inconsidérément, et que l'absorption du virus fut énorme; c'est précisément pour cela que les conséquences furent terribles. L'invasion se fit surtout, non par des doctrines avouées et définies contre lesquelles on aurait armé, mais par la voie insidieuse et, en apparence, inoffensive du commerce.

En matière historique, comme dans la recherche des forces originelles et des causes premières de la nature, il n'est si petit coefficient qui soit impunément négligeable. De plus, on aurait tort de mépriser les témoignages qui résultent de l'étude des branches industrielles de l'art. Ces témoignages, loin d'être à dédaigner, sont, au contraire, très précieux à recueillir, car ils nous renseignent, par le simple jeu des transactions commerciales, sur l'état de la conscience artiste des peuples à certains moments critiques, et ils nous dépeignent quelle fut la pensée collective de l'Europe à certaines heures historiques sur lesquelles nous avons à faire la lumière. Je ne crains pas d'avancer que c'est presque exclusivement à ses arts industriels, à ce qu'on peut appeler les articles du commerce d'exportation, que l'Italie a dû ses premiers succès et les premiers gages du triomphe définitif de ses plus hautes conceptions intellectuelles.

Ce ne sont pas les grands artistes, les inventeurs, les chefs d'école qui répandent directement au loin les doctrines nouvelles au fur et à mesure qu'ils les découvrent. Les résultats acquis par quelques hommes d'élite, les procédés nouveaux, les mouvements incessants de l'esprit sont, au contraire, presque uniquement propagés par d'obscurs adeptes, guidés le plus souvent par des motifs tout à fait indépendants de l'amour de l'art et relevant exclusivement du négoce. Car, en toute chose, l'exploitation lucrative de l'idée nouvelle est seule capable de faire connaître cette idée et de la popu-

lariser. Si ponc, plus tard, un historien veut savoir comment et par quelles voies, pendant certaines crises se sont propagés certains principes, il ne doit pas négliger de s'informer auprès de ceux qui eurent un intérêt pécuniaire à s'en faire les agents salariés et les convoyeurs. Les courants commerciaux qu'on voit alors se dessiner sur la carte du monde vous éclairent et vous guident. On comprend de quel point soufflait le vent qui poussait telle ou telle doctrine vers tel ou tel rivage. L'économie politique, les proportions des échanges internationaux vous montrent de quel côté était l'exportation, de quel côté l'importation. Vous savez immédiatement, entre deux arts rivaux, quel était l'envahisseur et quel était l'envahi. C'est le commerce qui, dans votre étude rétrospective, fait sous vos yeux son œuvre inconsciente d'agent providentiel et qui, croyant simplement s'enrichir, change tout d'un coup l'orientation des sentiments et des opinions de l'humanité.

Il n'en a pas été autrement dans l'antiquité pour la diffusion des différents arts successivement maîtres du bassin de la Méditerranée. On va voir que, dans l'ordre qui nous occupe, ces règles générales trouveront encore leur application. Au début de la période de vulgarisation définitive de la Renaissance classique, c'est-à-dire sous Charles VIII et sous Louis XII, ce ne sont pas les plus célèbres maîtres des écoles dirigeantes de l'Italie qui eurent de l'influence sur la propagation des idées en dehors des frontières italiennes. Ce furent au contraire, les artistes de l'ordre industriel, les seuls ornemanistes, les praticiens les plus robustes, les plus prolixes et quelquefois les plus vulgaires. Sans doute, plus tard, en Espagne et surtout en France, il en fut tout autrement, sous Charles-Quint, sous François Ier, quand le sentiment de la Renaissance classique se sera perfectionné, épuré, et dogmatisé. En Espagne, ce seront les deux Leoni qu'on appellera avec quelques-uns des plus hauts représentants de la culture artiste italienne ; en France, à défaut de Michel-Ange inutilement désiré, ce seront Léonard de Vinci et son atelier, Rustici, Benvenuto Cellini, Andrea del Sarto, Primatice, Serlio, Vignole, c'est-à-dire tous les vrais chefs d'école qui viendront diriger le mouvement. A ce moment, l'influence italienne sera devenue toute didactique. On s'adressera de préférence aux législateurs de l'art italien. Mais, au début, la communication,

la vulgarisation du principe se fit uniquement au hasard des rencontres, sur le grand chemin des échanges, par la transmission des éléments classiques tout crus, sans qu'on prît garde à la valeur intrinsèque du travail d'exécution et de mise en œuvre. La marque générale de la provenance suffisait alors à recommander indistinctement toute la marchandise.

Dans un récent mémoire intitulé *l'Imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle*, après avoir expliqué quelle avait été l'origine de l'industrie moderne du bronze d'art et d'ameublement, j'ai montré tout ce que l'art italien devait de ses succès à la diffusion des produits des ateliers des fondeurs padouans et vénitiens. Cette propagande que le bronze commercial padouan et vénitien s'était chargé d'exercer au profit des ateliers nationaux de la Péninsule et au profit du goût italien concurremment avec les premières estampes italiennes, cette réclame puissante fut subitement accrue par l'écoulement commercial à travers l'Europe d'une matière première réclamée en ce moment de toutes parts et dont l'Italie, par un privilège de la nature, est presque exclusivement réputée dépositaire ; je veux parler du marbre blanc, du marbre statuaire.

Au moment où l'art de la sculpture, pénétré des premiers éléments avant-coureurs de la Renaissance classique, ne voulait manier que des matières de plus en plus choisies, de plus en plus irréprochables ; au moment où cet art s'éprenait du marbre sous toutes les latitudes, posséder les plus riches et les plus renommées carrières de cette admirable pierre, c'était avoir sur la direction de l'art européen une source d'influence irrésistible. Le commerce italien comprit-il cette vue économique ? Peu importe. Il fit mieux ue de la comprendre ; il la seconda effectivement. Et alors le vaillant effort tout moral, produit par les grands fondateurs italiens de la période classique de la Renaissance, se trouva tout à coup centuplé par les forces mystérieuses d'un vaste courant d'économie politique.

C'est ce courant d'art industriel parti des ateliers de Gênes, de Milan, de Côme, de Carrare, de Naples et de Venise dont je vous ferai l'histoire ; c'est ce courant d'art industriel qui consacra le succès définitif du style classique de la Renaissance italienne. Ceci

n'a pas encore été constaté dans les livres et n'est pas encore passé à l'état de doctrine ; mais je vous en prouverai l'indéniable vérité à l'aide de documents d'archives et à l'aide d'un grand nombre de monuments encore existants, épars en France et en Espagne. L'étude de cette source industrielle inconnue ou méconnue de la Renaissance classique française m'a conduit à une autre conclusion. Les arts industiels, vous le savez, sont essentiellement décoratifs, c'est-à-dire qu'ils vivent surtout par l'*ornement*. Eh bien ! c'est précisément l'*ornement* emprunté à l'antiquité classique par la Renaissance italienne qui a été partout le premier agent de la transmission à l'Europe du style italien. En effet les divers arts européens ne furent pas d'abord suffisamment méfiants. Ils ouvrirent largement la porte aux nouveaux venus ; ils les fêtèrent ; ils mêlèrent, pour satisfaire le goût public, les éléments de la décoration italienne à tous leurs travaux, et ils finirent par s'en trouver mal. Car ceux-ci appelèrent à la rescousse et introduisirent derrière eux toutes leurs théories nationales, tous les dogmes de leur éducation par la copie de l'antique, tous les dieux de leur Panthéon ; et, depuis lors, l'Italie, grâce au patronage de l'art des Anciens, n'a pas cessé d'avoir un pied dans toutes les écoles de l'Europe. C'est donc par l'imitation de l'ornement antique que l'Italie a séduit l'univers et est parvenue à lui imposer sa doctrine. Ce fait est très intéressant à mettre en relief.

Toute la première Renaissance classique française eut l'illusion et la prétention de pouvoir rester nationale en acceptant le gracieux manteau de la décoration architectonique italienne et en le jetant sur les membres encore vigoureux de sa robuste constitution gothique. Mais ce manteau devint rapidement pour elle une véritable robe de Nessus. Cette exquise première Renaissance classique française, ce produit des premières illusions de la pensée conciliatrice de nos maîtres gothiques associés aux artistes italiens, qui crurent pouvoir endiguer l'inondation, la canaliser et profiter de son courant sans être emportés par elle, elle a existé, cette Renaissance d'un jour. Nous l'étudierons avec amour. Mais elle n'a pas pu durer. L'art antique, dans le partage, a bientôt réclamé la part du lion. C'est ce que Mariette, au XVIIIe siècle, à une époque qui n'avait pas le sens de ces choses-là, a très bien exprimé cependant

en parlant du constructeur de l'hôtel de ville de Paris. « Cet architecte, dit-il, avait un goût mesquin et, par une suite de la mauvaise manière qui régnait alors, il mêlait l'architecture grecque avec la gothique, composé bizarre et qui n'est pas supportable. » Hélas ! hélas ! il fallut devenir complètement Grec et Romain. Derrière le rideau alléchant et séducteur de charmantes arabesques, cachés par les fleurs d'une ornementation raffinée, Vitruve et sa pédante cohorte guettaient leur proie. Rien ne put échapper aux doigts crochus de l'humanisme et de la pédagogie classique. Croyez en la déposition de l'histoire ; le pédantisme et l'archéologie, quand elle est doctrinale et non purement historique, voilà, en matière d'art, les pires ennemis.

Vous verrez combien elle est vieille et lointaine la fausse doctrine répandue, dans un but intéressé, par l'éducation littéraire sur les origines de la Renaissance. Il date de Louis XII et de François Ier, le dogme de la supériorité de *droit divin* des principes de l'art classique ! Depuis, les artistes n'ont jamais cessé d'être victimes des conclusions absolues et radicales tirées par la littérature et la pédagogie, conclusions appliquées sans discernement et par une analogie très discutable au domaine de l'art. Ce dogme, académique dès le XVIe siècle, a toujours tendu à entraver la liberté de l'art français et l'a contraint, pour vivre et transmettre ses maximes, à de périodiques révoltes. Il fallait qu'il eût l'âme chevillée dans le corps, ce pauvre art français, pour avoir pu résister à tous les assauts qu'il reçut depuis le XVIe siècle, toujours au nom du même principe supérieur !

A partir de ce moment, je n'ai qu'à vous présenter une partie de la table des matières qui seront traitées devant vous. La simple énumération des chapitres sera, à elle seule, un programme : Influences italiennes sur la France depuis le XIVe siècle jusqu'à l'école de Fontainebleau. — Monuments italiens importés en France pendant le XVe et le XVIe siècle. — Monuments antiques importés en France, — Diffusion du style italien par la propagande des divers arts industriels. — Ateliers italiens travaillant en Italie pour l'exportation de leurs produits. — René d'Anjou, ses goûts, son influence et l'importation en France des artistes et des objets d'art italiens. Pietro da Milano ; Laurana. — Goûts de Charles d'An-

jou, comte du Maine. Son tombeau. — Artistes italiens en France. — Listes collectives. — Études sur quelques-unes des principales individualités. — Jean Joconde. — Dominique de Cortone. — Benedetto da Rovezzano en France. — Francesco Laurana et son atelier à Marseille et Avignon. — Guido Mazzoni, son caractère, son œuvre, son travail en France, — son influence ; — sa femme et sa fille. — Les sculpteurs de son école. — Contacts de Mazzoni et de Laurana avec l'art flamand et franco-flamand. — La famille des Juste en France. — Léonard de Vinci et Rustici en France. — Michel-Ange et la France. — Daniel de Volterre et son école ; leurs œuvres en France. — Jean de Bologne. — Pietro Tacca. — Francheville. — Bordoni. — Les della Robia en France. — Vignole. — Primatice. — Giovanni della Palla en France. — Benvenuto Cellini à Paris et à Fontainebleau. — Ascanio da Tagliacozzo à l'hôtel de Nesle. — Andrea del Sarto en France. — La mission qu'il avait reçue de François Ier. — Serlio et son livre d'architecture traduit par Jean Martin et dédié à François Ier. — Domenico del Barbiere (Dominique Florentin) à Troyes et à Fontainebleau. — Ateliers italiens travaillant en France. — L'hôtel de Nesle et ses hôtes italiens. — Le moulage des œuvres antiques et des œuvres modernes exécuté aux frais du roi et les bons creux apportés en France. — Les fontes de Primatice et de Vignole. — Les collections de François Ier.

La place de l'art italien dans l'histoire de l'art français est incontestablement énorme. Ce serait mentir que de ne pas le reconnaître. Vous comprenez bien, cependant, que je ne nie pas la perpétuité, la vitalité continue de l'art français quand je constate que de dangereuses alliances ont momentanément entravé sa verve personnelle. Sa résistance aux épreuves est précisément l'affirmation de son irréductibilité. La personnalité de l'art français, la personnalité des autres arts septentrionaux est si réelle que ces divers arts ont tous prouvé leur énergie vitale en subissant presque impunément, sans en mourir, la terrible inoculation de l'art classique. Moins préparé et moins résistant, l'art italien ne fut pas aussi heureux jusqu'à la fin.

Et, vraiment, l'art français peut en parler avec justice et sans haine de cette vaccine plus ou moins volontaire de l'art antique.

Après tout, il ne s'en est pas trouvé trop mal. Il lui doit de longues années d'une santé relativement très prospère. Tandis que le malheureux art italien, après une floraison merveilleuse mais bien courte, se dessécha et finit par s'étioler des suites de l'absorption continuelle et trop forte du venin, l'art français, au contraire, qui avait bu avec moins d'avidité aux sources empoisonnées de la fontaine de Jouvence, put garder, avec la vie et la santé, quelques-unes des principales qualités de son caractère national. Alors il remplaça l'art italien affaibli, et c'est lui qui mena désormais le chœur des arts néo-latins.

Il est certain que, depuis la mort et même depuis la vieillesse de Michel-Ange, depuis la seconde moité du XVIe siècle, le plus beau, le plus jeune, le plus sain, le plus vivant des arts européens, dans sa latinité sans cesse renouvelée, c'est l'art français. La France, dans sa générosité exagérée, dans son orgueil de fille aînée de l'école romaine, dans sa reconnaissance pour les services rendus au début de l'ère classique nouvelle, n'a pas cessé d'envoyer les plus nobles de ses enfants servir la cause des arts latins sous la bannière de l'Italie et sur le sol des ruines antiques. Jean de Douai, dit Jean de Bologne, le Poussin, Claude Lorrain et tant d'autres ont suffi à illustrer leurs deux patries. Depuis deux siècles, la France confie officiellement à la Rome antique l'éducation de tout ce qu'elle a de plus cher, la direction des jeunes gens qui sont l'espoir de son école. Et certainement elle n'a pas trop à le regretter, car, malgré tout, l'art français existe encore.

Parce que ou quoique ? C'est une brûlante question contemporaine sur laquelle je n'ai pas aujourd'hui la parole ; je connais tout ce qu'on a dit et je comprends tout ce qu'on a pu dire sur l'embrigadement définitif de la France au service de l'art antique et sur les conséquences qui en sont résultées. L'art français n'a eu que trop de tendance à ne plus parler, par moments, qu'une langue morte, celle du commencement de ce siècle. Il a eu la prétention d'appliquer aux besoins de la société contemporaine les expédients d'une civilisation rudimentaire, sous prétexte que le moule esthétique des formes avait à tout jamais disparu avec le monde ancien. Enfin, après avoir mérité d'être appelé au moyen âge le langage universel, la *bible des illettrés*, il a été réduit à n'être quelquefois qu'un

jargon, un patois aristocratique. Mais l'art antique n'en demeure pas moins un merveilleux modèle. Il suffirait qu'il ne restât pas le modèle unique.

Il faut donc accepter le fait accompli depuis le XVIe siècle et déclarer que la période classique de la Renaissance, devenue inévitable, n'a pas trop sensiblement diminué l'art français, tout au moins dans l'ordre des comparaisons avec les arts étrangers. Mais, cependant, pas d'illusions ! Si, durant ces trois derniers siècles, notre art national n'a été égalé par aucun peuple en sagesse, en grâce, en souplesse, en noblesse, en grandeur, en dignité, en fidélité intelligente aux traditions antiques, il n'a pas retrouvé la couleur, ni la fantaisie, ni le fantastique, ni le caractère d'utilité pratique et raisonnée que lui avaient donnés les écoles antérieures. Pendant cette longue période académique, tout un côté de notre tempérament national a été annihilé. Il y a eu, en quelque sorte, hémiplégie de la conscience française, car si les *Français sont des Latins* ils sont aussi des *Francs*.

Il a fallu attendre le XIXe siècle et la fin du long complot de David pour que la lente révolte des éléments opprimés se manifestât. On s'aperçut alors, comme on l'avait vu au XIVe siècle, que l'art occidental peut se régénérer tout seul.

Je n'ai pas à faire l'histoire du romantisme ni celle du réalisme. Mais je dois signaler les hommes illustres, inconscients héritiers d'un passé historique, qui ont tenté, de nos jours, cette rénovation de notre art français par les seuls éléments chrétiens et occidentaux. Ils ont renoué, en même temps, la chaîne rompue de nos traditions nationales ; ils ont restauré chez nous le respect de nos grands ancêtres ; ils nous ont délivrés du cauchemar ultramontain et de l'asservissement à l'archéologie exotique ; ils nous ont fait comprendre quelques-uns des hauts et profonds sentiments de la conscience du moyen âge et des instincts de notre race ; ils nous ont fait aimer la patrie rétrospective et les manifestations de son art.

Honneur donc à ces révélateurs, à ces continuateurs du tempérament français, tel que ce tempérament existait avant les inoculations italiennes et avant la déséquilibration de nos facultés originelles. Honneur à Victor Hugo, à Lassus, à Viollet-le-Duc, à Quicherat, à Léon de Laborde, à Delacroix, à Berlioz, à Rude, à Car-

peaux ! Honneur à ces fils aveuglément soumis aux traditions maternelles, insolents seulement pour la marâtre italienne, traités par elle d'insurgés et de révolutionnaires, pour avoir revendiqué les droits de leur naissance et avoir voulu vivre uniquement selon les lois de leur famille ! Voilà les hommes qui, au XIXe siècle, sont restés fidèles aux lointaines inspirations du génie paternel, qui les ont renouvelées et qui, avec le poète, ont osé

Dire à l'écho du Pinde un hymne du Carmel.

Gloire à ces croyants inébranlables dans leur foi qui ont eu la religion de la patrie et en qui l'opinion publique, inintelligente et trompée, a refusé trop longtemps de reconnaître le plus pur du sang français ; gloire à ces Franco-Flamands du XIXe siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance ! Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale ; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation.

DEUXIÈME LEÇON

18 Décembre 1889.

CAUSES MORALES ET POLITIQUES DE L'INFLUENCE ITALIENNE

MESSIEURS,

L'histoire ne doit pas s'écrire seulement, comme une chronique, par la juxtaposition et par le récit des événements isolés et incohérents qui se succèdent chronologiquement, sans paraître, au premier abord, se rattacher les uns aux autres. L'histoire n'est pas une collection d'accidents classés par ordre alphabétique comme tant de dictionnaires biographiques d'artistes, qu'on appelle à tort des *histoires de l'Art*. L'histoire, véritablement digne de ce nom, est l'interprétation des tendances, des volontés, des résolutions, des aspirations et des pensées de l'humanité pendant certaines époques. J'estime donc que c'est un devoir pour l'historien de retrouver, au milieu des faits en apparence contradictoires, le fil conducteur des pensées directrices...

Vous vous rappelez comment j'ai procédé pour vous expliquer et vous faire bien sentir l'année dernière le mouvement de la propagande de l'art flamand. Je procéderai de même, cette année, pour faire comprendre la propagande de l'art italien. Vous verrez comment ce grand courant s'établit; nous entrerons dans son sillage. Nous le suivrons tout d'abord à la remorque et nous constaterons seulement ensuite quel fut le résultat de cette violente et profonde pénétration dans les milieux qui la subirent.

L'influence italienne eut des causes morales, des causes économiques et des causes politiques.

Causes morales et causes économiques. — Je me borne à quelques indications.

Dante est venu en France et à Paris au moins deux fois. Mais Dante a plus reçu de la France qu'il ne lui a apporté effectivement. Un Italien a fait le relevé des gallicismes qu'on rencontre dans le texte de l'auteur de la *Divine Comédie*. Dante n'a déposé dans l'esprit français aucun ferment nouveau destiné à agir sur lui. Il honorait la littérature française qui alors était très appréciée dans toute l'Europe. Sa Françoise de Rimini lisait nos romans d'aventures. Cependant le grand Gibelin n'aimait pas la France qui, elle, était guelfe.

Pétrarque a étudié à Carpentras, à Avignon, à Montpellier. Il a vu plusieurs fois Lyon et Paris. Il a longtemps résidé en France. Mais il a traversé notre pays sans l'influencer ou du moins sans que j'aie pu encore retrouver son influence.

Boccace naquit à Paris en 1313. Il était fils d'une Française, son père Italien, né dans le val d'Elsa près de Florence, était un employé ou un associé de la maison des Bardi de Florence, pour laquelle Boccace travailla lui-même au début de sa carrière. Ces origines commerciales de Boccace nous éclairent singulièrement. Le principal contact entre la France et l'Italie, au XIVe siècle déjà, se fit par le commerce.

Il y avait à Paris, au XIVe siècle, une colonie italienne très importante. Les grands établissements de crédit italiens avaient des comptoirs à Paris. Les *Lombards*, les prêteurs, les monnoyeurs, les hommes d'affaires pour les questions d'argent étaient alors, presque toujours, des Italiens. Un *Lombard*, cela voulait dire en France, au XIVe siècle, un prêteur sur gages ou un banquier. Il est certain que le commerce de l'argent au XIVe siècle était principalement dans les mains des Italiens. Voyez le *Discours sur l'état des lettres au XIVe siècle*, de Victor Leclerc.

De même que le nom d'une voie publique, l'Impasse des peintres, rue de Turbigo, nous a conservé le souvenir de la demeure des artistes du XIVe siècle, de même le nom de certaines rues parisiennes nous a conservé le souvenir de l'habitation des Italiens à Paris. Il

y a encore à Paris une rue des Lombards et une rue de Venise. C'est une rue étroite et tortueuse du vieux Paris, aux abords des grandes artères primitives des rues Montmartre, Saint-Denis et Saint-Martin, pas très loin des Halles.

Causes politiques. — La France, depuis la deuxième moitié du XIIIe siècle a été énormément préoccupée de l'Italie. Le frère de saint Louis, Charles d'Anjou, devenu roi de Naples, est allé porter au milieu de la Méditerranée en Sicile la bannière des intérêts français, tandis que le roi de France, en même temps qu'il luttait, par les croisades, contre l'islamisme, créait, dans les échelles du Levant, des établissements qui ont perpétué jusqu'à nos jours en Orient, le souvenir de l'influence française. Toutes les contrées entre la Palestine et la mer sont ou ont été remplies de monuments d'architecture gothique française élevés par la France (Voyez le travail de M. Guillaume Rey). La France avait intérêt à s'assurer pour toujours la liberté de sa r ute vers ses établissements orientaux. C'était sa route de l'Inde.

A la fin du XIIIe siècle et dans la première moitié du XIVe, la Méditerranée était un lac français. Sur la côte d'Afrique et sur la côte d'Asie, là où dans les ports on parle aujourd'hui italien ou anglais, on parlait français à cette époque. Ceci n'est pas une affirmation gratuite. Je puis prouver le fait à l'aide d'une curieuse série d'épitaphes recueillie sur les bords de la Méditerranée, belle collection épigraphique que possède la direction des Musées nationaux et qui pourra peut-être un jour être exposée au public pour former un digne vestibule à nos salles de sculpture du moyen âge.

Depuis lors, c'est-à-dire depuis le XIIIe siècle, la sauvegarde des intérêts français dans les affaires de l'Italie a tenu le premier rang dans les pensées de la diplomatie française. Malgré les embarras créés par la guerre anglaise, la dynastie des premiers Valois fut fidèle à la politique nationale. Les intérêts de la maison d'Anjou furent soutenus à Naples, des alliances furent contractées avec d'autres maisons régnantes de la Péninsule, des mariages unirent les membres des familles princières italiennes et ceux de la famille royale française. En 1396, la République de Gênes se donna au roi de France et la seigneurie de celui-ci dura jusqu'en 1409... Tous ces contacts multipliés finirent par ouvrir chez nous les portes à l'influence des arts italiens et des mœurs italiennes.

La propagande se fit par les choses mais aussi par les personnes. Examinons dans quelle mesure les hommes qui dirigeaient l'art en France à la cour de Charles V et surtout de Charles VI ont favorisé individuellement, chez nous, le développement de l'art italien, qui, je le répète, n'était à ce moment qu'une branche de l'art gothique, de cet art international mené alors à grandes guides par la France du Nord.

Louis d'Anjou. — Je vous ai parlé l'année dernière des pénétrations de l'Italie par la France à l'occasion des faits de guerre des duc d'Anjou. Mais il y a aussi, dans la guerre, des chocs en retour et il arrive quelquefois que l'envahissenr est plus influencé par les arts de l'envahi qu'il n'influence ceux-ci. Que s'est il passé pour Louis d'Anjou? Louis d'Anjou débarque en Italie et, après des fortunes diverses, il va mourir au château de Biselia près de Bari, dans la Pouille, le 10 septembre 1384. Je ne crois pas que Louis d'Anjou ait servi d'introducteur à l'art italien. L'inventaire de ses bijoux et joyaux rédigé de 1360 à 1368 ne porte guère de traces d'un goût prononcé pour les arts italiens. A ce moment-là, avant 1370, il n'y a a pas encore de traces d'influences italiennes. C'est seulement sous Charles VI, quand l'art devient tout à fait international, que ces influences se font sentir.

Voyez l'inventaire de Louis de France, premier du nom de la deuxième branche d'Anjou, roi de Naples, de Sicile et de Jérusalem, duc de Pouille, de Calabre, d'Anjou et de Touraine, pair de France, prince de Capoue, comte du Maine, de Provence, de Forcalquier et de Piémont, etc..... second fils de Jean II et de Bonne de Luxembourg, né à Vincennes le 23 juillet 1339 (Publié par le marquis de Laborde en 1853, dans le tome II de la *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*).

Au point de vue politique, Louis d'Orléans, deuxième fils de Charles V, et frère de Charles VI, fut le principal agent du courant qui portait la France vers l'Italie pendant les vingt dernières années du XIVe siècle. Charles VI avait eu une arrière-pensée diplomatique en mariant son frère à la fille unique du duc de Milan. Évidemment Charles VI continue la politique de saint Louis en cherchant à placer son frère sur un trône italien, celui de Milan. On trouve

dans le *Choix de pièces relatives au règne de Charles VI*, publiées par Douet d'Arcq, p. 112, le document suivant : Instructions des ambassadeurs français envoyés vers le pape *pour la création d'un royaume d'Italie pour Louis, duc d'Orléans, 1393.*

Le marquis de Laborde estime, et je crois avec raison, que l'alliance de la cour de France avec celle de Milan eut une influence sur les progrès et l'orientation nouvelle des arts (*Les ducs de Bourgogne* t. I, Introd., p. III) : « Le mariage de Louis d'Orléans avec la belle Valentine de Milan est un événement considérable par les conséquences qu'il eut sur la politique de la France, et sur la direction de sa littérature, de ses mœurs et de ses arts. La fille du duc Galéas Visconti avait à la fois la grâce qui séduit, la beauté qui impose, le rang élevé qui domine ; habituée au grand luxe de la cour la plus brillante de l'Italie, elle apportait en France, à la fin du XIVe siècle, ses goûts différents des nôtres, ses bijoux, ses modes, ses objets d'art. Elle apportait, en outre, avec une dot de quatre cent cinquante mille florins, la souveraineté sur la ville et le comté d'Asti. » Cependant il ne faut pas exagérer les influences italiennes introduites par Louis d'Orléans. L'élégance des goûts du duc Louis d'Orléans est restée célèbre et en quelque sorte proverbiale, mais le duc était avant tout, par son goût, profondément français ou franco-flamand. En somme, Louis d'Orléans, fils de Charles V et frère de Charles VI, a pu et dû connaître l'art italien, mais il est resté profondément franco-flamand et septentrional (Chapelle des Célestins, Pierrefonds, La Ferté-Milon, etc...)

Le duc Jean de Berry, lui aussi, était un admirateur convaincu de l'art franco-flamand. Je vous l'ai prouvé l'année dernière. Ses maîtres favoris étaient, en architecture, Drouët de Dammartin et Beauneveu de Valenciennes, avec qui Froissart nous apprend qu'il devisait, c'est-à-dire qu'il faisait des plans. — Drouet bâtit probablement ses châteaux de Mehun-sur Yèvre, son palais de Poitiers, celui de Riom. Malgré cela le duc Jean de Berry avait du goût pour les arts gothiques de l'Italie. Il possédait et, qui mieux est, il commandait des retables d'ivoire italien très importants. Des objets incontestablement italiens se rencontrent dans l'inventaire de ses collections, qui étaient merveilleuses et telles qu'il n'y en avait pas de pareilles nulle part en Italie. La bibliographie

de l'inventaire du duc de Berry a été faite par M. Léopold Delisle, dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y a des copies à la Bibliothèque nationale, aux Archives nationales KK. 258, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, mais, en ce moment, inaccessibles. Ce texte avait du être publié par feu G. Demay. Le nouvel éditeur détient les documents jusqu'au moment de l'apparition du livre. Heureusement de nombreux fragments sont connus. Voyons ces textes :

— « *Item*, un tableau de bois bien ancien garni par devant d'argent doré et ouvraige de Venise, ou lequel a une ymaige de Notre-Dame tenant son enfant et une ymaige d'une femme agenouillée... et a la dite ymaige de Notre-Dame en sa poitrine un petit fer émaillé d'or en façon d'une étoile garnie d'un petit ruby au milieu de douze petites perles entour.

« Un autre joyau d'or, rond, de haulte taille, auquel est contrefait d'un des costés Constantin à cheval et a escript à l'environ : Constantinus M. XPO. deo Fidelis imperator. Lequel joyau Monseigneur acheta en sa ville de Bourges de Anthoine Manchin, marchant de Florence, lors demourant à Paris, IIII^c liv. t.

« Un joyau d'or, rond, de haulte taille, où il a d'un des costés la figure d'un empereur appelé Eracle en un croissant et son tiltre escript en grec exposé en françois en ceste manière : Eracle en Jésus-Christ Dieu, féal empereur et moderateur des Roumains, victeur et triomphateur, — et de l'autre costé est la figure dudit empereur tenant une croix, assis en un char à trois chevaux, et est ledit joyau garni entour de quatre saphirs et quatre grosses perles et pend à une traquenette d'or engoulée de deux testes de serpent, V^c livres t.

« Un grant denier d'or pesant, onquel est contrefait au vif le visage de Jules César, garni entour de quatre saphirs et huit perles pendans à une chayenne ployant où il y a deux perles et au-dessus un ferrail où il y a un gros saphir.

« Un autre joyau d'or rond où est d'un costé le visage d'Octoman de haulte taille et a escript à l'envers : *Octomanus Cesar Augustus imperii nostri anno XL°*, garni entour de quatre balais, et de l'autre côté du dit joyau a une femme de haulte taille tenant en une de ses mains une estaille et de l'autre un fouet et a escript à l'entour d'icelle part : *Lilia anno ab urbe condita* — garnie autour de

grenas et d'esmeraudes lequel joyaux M. D. S. acheta Michiel de Passe. IIcL liv. t. »

Sur la médaille de Constantin, voyez Armand. *Méd. ital.*, t. II, p. 8. Constantin le Grand, empereur romain, né en 274, empereur en 306, mort en 337. CONSTANTINUS . IN . XPO . DEO . FIDELIS . IMPERATOR . ET . MODERATOR . ROMANORVM . ET . SEMPER . AVGUSTVS . MIHI . ABSIT . GLORIARI . NISI . IN . CRVCE . DOMINI . NOSTRI . IHV , XPI. »

Au droit : Constantin vêtu d'une robe, la couronne en tête, monté sur un cheval marchant vers la droite ; — au revers : une croix, entourée de feuillages, s'élève au-dessus d'un autel circulaire aux côtés duquel se tiennent deux femmes assises, celle de gauche, drapée, étend les bras en signe de surprise, celle de droite, à demi-nue, détourne la tête.

Héraclius, empereur d'Orient. Il fut élevé à l'empire en 610, mort en 641. Dia 97. Longue légende grecque. ℞. Super aspidem et basiliscum ambulabit et conculcabit leonem et draconem. Au droit : Buste à droite d'Héraclius, la couronne impériale en tête, longue barbe, les yeux levés vers le ciel. Le buste repose sur un croissant. La légende grecque, difficile à déchiffrer, se prolonge sur le champ et se termine en latin par les mots : « Illuminare vultum tuum ». Au revers : l'empereur assis dans un char attelé de trois chevaux, marchant vers la droite...

Le duc de Berry avait à sa solde des artistes italiens. Preuves dans le manuscrit de Chantilly. Jacquemart de Hesdin qui travaillait pour lui était influencé par l'école italienne. Il appelle des marqueteurs : *intarsiatori*. Rappelez-vous d'ailleurs les preuves d'ingérence italienne que je vous ai signalées dans le goût étrange et bizarre du mobilier dans les miniatures d'André Beauneveu de Valenciennes. C'est une gothicité spéciale et enfantine. L'art gothique français, c'est, en architecture, de la géométrie intelligente et harmonieuse. Tout s'y raisonne et tout découle de principes certains, en conséquence nécessaires et franchement accusés. Regardez les sièges des folios 29 et 30..... C'est du gothique de théâtre.

Cette caricature du style gothique est pour moi du gothique italien. Ce gothique italien tout spécial, tout gauche, tout prétentieux et tout tarabiscoté, il nous est d'ailleurs bien connu. C'est celui

des tableaux de tous les maîtres de l'école de Giotto et en particulier de Simone Memmi, pour citer l'un des plus anciens. Voir notamment les peintures conservées au Musée d'Anvers sous les numéros 257, 258, 259 et 260 du catalogue.

Des peintres italiens ont travaillé en France au XIVe siècle. Matteo di Giovanetto, de Viterbe, élève de Simone Memmi, travaille à peindre les chapelles Saint-Martial et Saint-Michel du château d'Avignon. Un groupe important d'Italiens y travaillent au milieu du XIVe siècle (Voyez Maurice Faucon, *Construction de l'église de la Chaise-Dieu*, p. 31-32). Matteo di Giovanetto peint aussi à la Chaise-Dieu (Faucon, *Construction de l'église de la Chaise-Dieu*, p. 32).

Sur la pénétration de la France par l'Italie au XIVe siècle il faut lire le discours sur l'état des lettres en France au XIVe siècle, par Victor Leclerc, dans l'*Histoire littéraire de la France*, tome XXIV.

TROISIÈME LEÇON

8 Janvier 1890.

CAUSES DE L'INFLUENCE ITALIENNE

Suite.

Messieurs,

Dans notre dernier entretien, qui remonte déjà à trois semaines, nous avons commencé à passer en revue quelques-unes des principales preuves des influences subies par la France et exercées sur elle par l'art italien. Je m'empresse de prévenir les personnes qui n'ont pas assisté à nos deux premières réunions qu'après avoir montré, l'année dernière, l'épanouissement de l'art franco-flamand et son rayonnement au delà de nos frontières, j'entreprends cette année de faire l'histoire des influences exercées aux xve et xvie siècles sur l'Europe par l'Italie. J'ai comparé, vous le savez, l'action de l'art franco-flamand au mouvement de la marée sur le rivage. Je vous ai dit que la vague immense qui avait roulé sur le monde avec le caractère flamand avait reflué, était redescendue sur le monde avec le caractère italien. Nous avons raconté jusqu'à présent les effets du flux : nous allons faire l'histoire du reflux.

Nous avions parlé de l'*Exportation* : nous parlerons cette année de l'*Importation*.

Donc je reprends ma démonstration interrompue. Dans notre réunion du 18 décembre, je vous ai dit que les influences émanées de l'Italie et ressenties par la France étaient évidentes dès la fin du xive siècle, avant même que l'art italien ne se fût converti au culte de l'antique et n'eût renoué ses traditions particulières, person-

nelles et nationales. Il faut qu'on le sache bien. Alors même que l'art italien n'était qu'une branche, et non la plus avancée, du grand art gothique international pratiqué par l'Europe entière, l'art italien *déjà* par les raisons politiques et économiques que je vous ai exposées, l'art italien *déjà* tendait à pénétrer en France et y rencontrait un prévenant accueil. Avant même que le mal existât, tout était donc prêt pour la contagion.

J'espère, Messieurs, que vous avez bien voulu contrôler les indications que je vous ai données au sujet des motifs politiques et économiques qui ouvraient la France à l'Italie à la fin du XIVe siècle. J'ose espérer que vous avez bien voulu méditer sur elles.

Je vous parle souvent de cet état général et international de l'art européen au commencement du XVe siècle. J'en ai dit deux mots l'année dernière, mais j'aurais encore beaucoup à en dire. Si vous le voulez bien nous pourrons en faire un jour le sujet d'une réunion supplémentaire; un de ces jeudis, par exemple. C'est une période de l'histoire de l'art qu'il faut absolument connaître, c'est la clef de l'évolution opérée par l'art moderne, au moment où cet art va devenir pour une large part tributaire de l'Italie. Il s'agira de faire un inventaire de *prise en charge*, comme on dit, une sorte d'*état de lieux*.

L'art franco-flamand était certainement alors très robuste, comme vous l'avez vu l'année dernière. Il était si vigoureux qu'il n'avait rien à craindre des contagions. Mais cependant, au cours de notre précédent entretien, nous n'avons pas pu passer sous silence la présence des éléments étrangers qui commencent à affluer dans le milieu parisien et dans le milieu officiel par excellence de l'art français. Je vous ai parlé de Louis d'Anjou et des contacts militaires avec l'Italie et le royaume de Naples. Je vous ai parlé de Louis d'Orléans, le mari de Valentine Visconti, le candidat au royaume temporel possédé par le Pape en Italie, le principal agent du courant qui portait la France vers l'Italie pendant les vingt dernières années du XIVe siècle. A ce moment une orientation générale de la France vers le bassin de la Méditerranée est indiscutable. Le marquis de Laborde l'a indiquée. Je vous en ai montré les conséquences.

Vous vous rappelez ce que nous a révélé l'étude minutieuse des collections du plus célèbre amateur du XIVe siècle après Charles V,

c'est-à-dire du duc Jean de Berry. Bien qu'il fut imprégné, jusqu'aux moelles, d'un goût purement franco-flamand, Jean de Berry employait cependant quelques artistes italiens, il possédait aussi de très importants objets d'art italien. Je vous en ai énuméré quelques-uns. Vous n'avez pas oublié les médailles italiennes que je vous ai fait voir et qui figuraient en épreuves de choix sur son inventaire, avant 1416. Ce fait sera gros de conséquences, et je ne manquerai pas de m'en servir. Je vous parlais l'autre jour de la date inférieure de 1416 qu'on devait assigner à ces médailles, en vous disant que, peut-être, l'acquisition faite par le duc de Berry pouvait remonter plus haut. M. Guiffrey, qui est chargé de publier pour le Ministère de l'Instruction publique l'inventaire du duc de Berry, estime que les médailles que vous connaissez ont été achetées avant 1401. Donc elles appartiennent encore au XIVe siècle.

Je vous ai montré, dans un manuscrit de Chantilly, des miniatures absolument italiennes alternant avec d'admirables miniatures franco-flamandes de Paul de Limbourg. Vous avez vu dans un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, Jacquemart de Hesdin, un Flamand travaillant pour le même duc de Berry, absolument influencé par l'école gothique italienne contemporaine et tombé bien au-dessous du diapason normal de son propre art national. Vous avez vu notre duc de Berry occupant ou tout au moins faisant embaucher un marqueteur italien.

Ensuite, je vous ai expliqué, par des influences italiennes, la présence, dans certaines miniatures de André Beauneveu de Valenciennes, de plusieurs meubles d'un style gothique absolument dépravé. Enfin je vous ai parlé des peintres italiens, notamment de Matteo di Giovanetto de Viterbe, élève de Simone Memmi, travaillant en France au XIVe siècle à Avignon et à la Chaise-Dieu, en vous renvoyant aux sources, c'est-à-dire aux travaux de MM. Müntz et Faucon.

Reprenons le cours de notre démonstration. Vous vous rappelez ce que, au début des entretiens de cette année, j'ai dit du commerce et de son importance dans l'histoire de la propagande et de la propagation des écoles d'art. Il faut donc tenir grand compte des arts industriels dont le commerce répand les produits aux quatre vents du ciel. C'est par eux seuls qu'un principe d'art peut

manifester d'une façon complète sa force d'expansion en dehors du milieu où il est né. C'est surtout par le commerce et par l'ornement décorant l'objet d'art industriel que toutes les révolutions définitives se sont produites dans les arts de tous les peuples, à toutes les époques. Dès qu'un pays exporte plus qu'il n'importe d'objets d'art, il tend à dominer ses voisins, ou, en tout cas, il risque d'entamer leur indépendance. Je vous prouverai ce fait jusqu'à l'évidence en étudiant plus tard l'art industriel italien de la fin du xve siècle.

Nous avons vu à l'œuvre l'année dernière la propagande de l'art industriel flamand. Le marquis de Laborde l'a comparée avec une grande justesse à la communication de l'étincelle électrique et cela à une époque où la télégraphie électrique n'était pas encore pratiquée. Examinons aujourd'hui la propagande de l'art industriel italien, même avant l'adoption, par cet art, de l'ornementation antique.

Nous allons passer en revue quelques industries.

Ivoires italiens. — C'est une industrie essentiellement italienne que celle de la sculpture de l'os. Innombrables sont ces coffrets formés de fragments d'os sculptés, assemblés et montés dans des châssis de *tarsià*. On peut les voir actuellement dans toutes les collections d'objets mobiliers du moyen âge, notamment au Louvre, au musée de Cluny, au musée du Bargello à Florence, au museo civico de Turin, au museo civico de Bologne. On les distingue et on les reconnaît dans certaines compositions et dans certaines peintures du milieu du xve siècle, par exemple dans une fresque du Campo Santo de Pise, représentant les filles de Loth s'éloignant de Sodome. Ce sont des objets indiscutablement italiens. Ces coffrets figurent également dans les inventaires des grands amateurs européens des premières années du xve siècle, notamment dans celui de Charles VI (Inventaire de Charles VI, dans Douet d'Arcq, *choix de pièces inédites*, t. II, p. 292) : « 50 — Item — Un coffre carré, hault, d'oz noir et blanc, à la façon de quoy on fait les selles pour les chevaulx, qui souloit estre plain d'oizelez de Chipre. » Ces oiselets de Chypre sont des pastilles du sérail, à la pâte desquelles on donnait la forme d'un petit oiseau.

Voilà donc une date certaine. Ces coffrets d'os ou d'ivoire, bien différents des coffrets d'ivoire purement français dont je vous ai fait l'histoire pendant la première année de nos entretiens, ces coffrets

d'os et d'ivoire couraient l'Europe sous le règne de Charles VI. Notez bien ce fait.

Précédemment, en matière d'ivoire travaillé, c'était la France qui inondait l'Europe de ses produits, comme elle l'inondait également des produits de ses ateliers d'émailleurs limousins. Au XIIIe et dans les trois premiers quarts du XIVe siècle, on ne pouvait pas mettre en balance, en France, l'exportation et l'importation de l'ivoire.

Au XVe siècle, l'exportation n'a pas cessé, mais elle est devenue sinon inférieure, à peine égale à l'importation. Grave symptôme.

Les collections françaises, le mobilier français, la mode, le goût public, le goût personnel des plus hauts personnages de l'Etat, tout cela est ouvert aux arts de l'Italie, au moment où ces arts ne constituent encore qu'un reflet, qu'un écho des arts gothiques du Nord de l'Europe. Que sera-ce quand l'art italien aura un goût plus accusé, plus séduisant, plus susceptible de flatter et de séduire la mode ? L'italianisme deviendra une véritable fureur, une monomanie.

Dans la même série d'objets importés — moins nombreux mais beaucoup plus importants — sont les retables ou les grands tableaux d'autel formés par l'assemblage de petits sujets taillés dans la même matière, c'est-à-dire dans l'os. Le plus célèbre de tous les objets de cette classe est le retable de l'un des autels de la vieille sacristie de la Chartreuse de Pavie, édifice fondé par le duc de Milan dans les dix premières années du XIVe siècle. Ce monument d'ivoire ou d'os est attribué par une tradition déjà ancienne à un artiste ordinairement désigné sous le nom de Bernardo dei Ubbriachi. On ne savait rien sur son auteur, ni sur l'époque précise à laquelle le travail avait pu être exécuté. Les recherches de M. Michele Caffi aux archives d'État de Milan ont apporté sur ce point un peu de lumière. Bernardo a-t-il existé ? Nous n'en savons rien. Mais, en tout cas, il existait au commencecement du XVe siècle une famille dei Ubbriachi dont un membre au moins se livrait au travail de l'ivoire. L'artiste se nommait Baldassare ; il travaillait pour la Chartreuse de Pavie et un payement très important lui fut fait le 15 mars 1409. D'après M. Caffi, Baldassare dei Ubbriachi était d'origine florentine et travaillait surtout à Venise. Voyez l'*Archivio storico lombardo* de l'année 1878, p. 93 et suivantes. Nous voilà donc confir-

més dans l'attribution que, à l'aide du style, nous faisions du retable de Pavie au commencement du xve siècle. D'ailleurs l'œuvre conservée à la Chartreuse de Pavie n'est pas unique et nous pourrons, par l'examen d'un second spécimen, vérifier l'exactitude de nos propositions (N'oublions pas toutefois la date inférieure de 1409 qui nous est donnée, c'est un premier point de repère).

Nous possédons en France un retable d'ivoire italien aussi important que celui de la Chartreuse de Pavie et qui offre tant d'analogie avec celui-ci qu'on peut et doit les attribuer tous les deux non seulement à un même atelier, mais à un même artiste. C'est le magnifique triptyque conservé au Louvre dans la salle des ivoires, catalogué sous la cote A. 47 et connu sous le nom de retable de Poissy. Il provient, en effet, de l'abbaye des Dominicains de cette ville, comme nous pourrions le prouver en retraçant en détail son histoire d'après des pièces d'archives. A la suite de nos recherches, ce monument possède désormais des papiers parfaitement en règle.

La Révolution fit entrer directement dans les musées nationaux le retable de Poissy, en l'emmagasinant à Versailles. Voici quand et comment il fut saisi à Poissy. « District de Montagne de Bonair, Abbaye de Poissy et paroisse du dit lieu : Le 8 pluviôse, l'an second de la république une et indivisible, l'octidi de la 1re décade de pluviôse, nous, soussignés, commissaires artistes nommés par le département de Seine-et-Oise pour l'examen et extraction des effets précieux dans les maisons nationales, nous nous sommes transportés en la commune de Poissy. Nous avons été conduits à la paroisse où, après avoir fait examen des tableaux ; nous y avons extrait ceux détaillés ci-dessous.....

N° 8. — *Un autel en ivoire* de neuf pieds de haut sur sept pieds de large, architecture gothique, divisée en neuf compartiments ornés de bas-reliefs qui donnent les tableaux de l'ancien et du nouveau Testament. »

Oublié jusque vers 1828, le retable de Poissy fut découvert dans un coin, et par hasard, à Versailles par M. de Forbin. Le comte de Clarac, conservateur des antiques du Louvre — et par-dessus le marché, de la sculpture moderne qui ne comptait pas — le fit restaurer par M. de Triqueti. En 1832, M. de Triqueti reçut quatre mille francs pour ce travail. C'est lui qui a fait en

plâtre et en stuc les quelques parties fausses qui, grâce à leur teinte, s'aperçoivent du premier coup. Cette œuvre splendide avait été exécutée incontestablement en Italie pour Jean de Berry, frère de Charles V, qui est représenté au bas du monument qu'il offrait. Cette circonstance nous permet immédiatement de limiter à l'année 1416, époque de la mort du duc de Berry, la date d'exécution la plus récente à proposer pour ce monument ; mais nous pourrions encore faire remonter plus haut sa confection, en cherchant à quel moment et dans quelles conditions il a dû être donné à l'abbaye de Poissy. Le duc de Berry avait une nièce, Marie de France, religieuse à l'abbaye de Poissy. C'est à elle qu'il donne le retable d'ivoire. Les inventaires des livres du duc de Berry, publiés par M. Léopold Delisle dans la *Gazette des Beaux-Arts* en février 1884, nous apprennent que le duc Jean de Berry se dépouilla également, en faveur de la même donataire, d'un manuscrit précieux, du bréviaire dit de *Belleville*, et cela à la date du 7 octobre 1413. Le fait est confirmé par deux notes du bibliothécaire ducal, Jean Flamel. Alors, ne pourrait-on pas supposer que les deux présents furent faits en même temps à l'occasion de quelque cérémonie dont l'abbaye aurait été témoin. Cette dernière date de 1413, en admettant qu'elle fût vraie dans l'espèce qui nous occupe, ne devrait pas cependant être appliquée autrement que comme une date d'extrême limite supérieure à tout l'ensemble des travaux qui procédèrent de la même industrie. En effet, la fabrication des os sculptés était en vigueur en Italie et déjà, même avant le commencement du xve siècle, affectait absolument le style du retable de Poissy. A Turin, au museo civico, un bel ivoire italien de la fin du xive siècle ou du commencement du xve, représentant l'*Adoration du veau d'or* est à signaler, ainsi qu'un assez grand triptyque, de même forme que celui de Poissy.

Dès les dernières années du xive siècle, l'Italie, non seulement pratiquait ce genre de travail, mais l'avait assez développé pour en faire l'objet d'une exportation régulière.

Le musée de Cluny, très riche dans cette série d'objets, a recueilli deux retables d'os italien sculpté, bien intéressants, quoique de proportions moindres que celui de la Chartreuse de Pavie et que celui du musée du Louvre. Ces deux pièces, catalo-

guées sous les numéros 1079 et 1080 du livret de M. du Sommerard proviennent du mobilier précieux entassé par les ducs de Bourgogne à la Chartreuse de Dijon, et l'une d'elles est connue, depuis la description de Courtépée dans son *Histoire de Bourgogne*, sous le nom d'*Oratoire des duchesses*. Les retables du musée de Cluny représentent l'un les scènes de la Passion, l'autre les événements de la vie de saint Jean-Baptiste.

Ils furent achetés par les fondateurs de la Chartreuse de Champmol à Dijon en 1392, et leur acquisition a été ainsi enregistrée par la comptabilité de Philippe le Hardi : « Comptes d'Amiot Arnaut de 1392 à 1393. Payé 500 livres à Berthelot Héliot, varlet de chambre du duc, pour deux grands tableaux d'ivoire à ymaiges, dont l'un d'iceulx est la Passion de Notre Seigneur et l'autre la Vie de Monsieur saint Jean Baptiste, qui les a vendus pour les Chartreux. » (Danger à se servir de documents d'archives sans chercher à comprendre le style des monuments auxquels ils s'appliquent; voici comment un auteur contemporain interprète ce texte : « le seul artiste français qui eut une part importante à la décoration de la Chartreuse, était un scultpeur en ivoire Berthelot Heliot, Varlet de Monseigneur de 1392 à 1393. On lui paya 500 francs de l'époque, valant 3,565 francs 65 au taux actuel, pour deux grands tableaux d'ivoire à images, dont l'un représentait la *Passion du fils de l'homme* et l'autre la vie de *Monsieur saint Jehan Baptiste* (Michiels, *l'art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, 1877, p. 13).

Il est donc bien entendu que retables et coffrets composés d'os sculptés et encadrés de marqueterie étaient, pour une part qu'on a le droit de supposer importante, confectionnés avant la fin du XIVe siècle. Nous sommes là en face d'une industrie qui traduit fidèlement l'expression de l'art tel qu'il était pratiqué dans certains ateliers italiens. Ces documents sont bons à interroger. Ils respirent quelquefois un suave naturalisme, très tempéré, tout en restant d'apparence générale et d'ensemble absolument gothiques. Ils précèdent et annoncent la grande et définitive explosion de la Renaissance. Ces sculptures semblent émaner d'un même esprit que les peintures de Beato Angelico, quoiqu'elles leur soient sensiblement antérieures. De plus, et c'est ce qui nous intéresse en ce

moment, ces objets d'art étaient importés en France et recherchés par les plus illustres amateurs.

Nouveau symptôme très grave. L'article si curieux de l'inventaire de Charles VI antérieur à 1422 relate, à côté des ivoires ou des os de fabrication italienne, l'existence de selles de mêmes matières. Ces selles, nous pouvons facilement les connaître, et nous verrons bientôt qu'elles avaient une provenance identique. Ce sont des selles d'apparat en ivoire ou en os, comme on en voit deux au musée du Bargello à Florence, une dans la collection de la famille Trivulzio à Milan (je l'ai publiée en 1875), une au musée de Modène, une au musée industriel de Rome, trois au musée de Buda-Pesth, une dans la collection d'Ambras à Vienne, une au musée de Brunswick, une à l'arsenal de Berlin, etc... sans compter les pièces fausses de la série. On en a fait une aux armes de Savoie que des filous sans doute destinaient au roi d'Italie et que j'ai vu figurer dans une vente célèbre. Je l'ai retrouvée en 1888, exposée dans un musée public à Rome, où elle cherche à faire des dupes.

La fabrication de ces ustensiles, quand ils sont authentiques, pourrait s'échelonner entre 1400 et 1440 ou 1450. Ces selles, bien que portant très souvent des légendes allemandes, sont incontestablement dans d'étroits rapports avec l'art italien dont elles émanent et qu'elles influencèrent. Les Italiens ont le tort de croire ces objets allemands. Quel était le siège précis de cette industrie qui fut considérable et qui dut être prospère? Je l'ignore, mais je crois qu'on peut lui assigner, sans crainte d'erreurs, l'extrême nord de l'Italie ou un pays fortement influencé par l'art italien, en même temps que par l'art de Flandre, par l'art de la Bourgogne et par les maîtres qui précédèrent ou accompagnèrent les Van Eyck.

Je n'ai pas, je le répète, de preuves documentaires, de certificats notariés établissant judiciairement de quel lieu proviennent tous ces travaux d'ivoire. Mais j'ai la certitude que j'ai raison en affirmant que ce sont là des produits de l'art italien. Il faut procéder ici comme Champollion a procédé autrefois, dès qu'il fut parvenu à composer un dictionnaire des hiéroglyphes. Il n'a plus attendu que tous les textes fussent bilingues, comme la table de Rosette, pour les expliquer. Les caractères de l'art sont aussi des hiéroglyphes qu'on peut directement expliquer. On devra peut-être un jour rapprocher de

ces ivoires certains émaux en grisaille sur fond translucide semé d'étoiles dorées. Ces émaux sont généralement décorés d'animaux interprétés dans le même esprit de délicat naturalisme et doivent être regardés comme les premiers essais de l'émaillerie peinte, au moment où, dans les ateliers de verrerie de la haute Italie, on voulut créer, par la contrefaçon, une concurrence à l'émaillerie translucide sur relief. J'aurai prochainement l'occasion de revenir sur cette fabrication.

Ces émaux, dont j'ai parlé à la Société des antiquaires de France et que l'on rencontre dans les trésors de plusieurs églises d'Allemagne et de Bohême et dans la Schatzkammer de Vienne, sont appliqués à la décoration des vases de métal précieux, ordinairement en argent. Ils n'ont jamais été remarqués par les historiens de l'art ni classés à part, et cependant ils méritent bien de l'être. En effet, ils serviront un jour, quand ils auront été sévèrement étudiés, à expliquer comment l'art de l'émailleur passe des procédés de l'émail translucide sur relief aux procédés de l'émail peint. Les émaux dont je parle tendent à constituer en quelque sorte de véritables contrefaçons de l'émaillerie translucide sur relief ou de basse taille. Les ornement et les sujets des compositions sont généralement peints en grisaille, comme s'ils voulaient permettre à un émail incolore de laisser transparaître le modelé du bas-relief sous-jacent. Les fonds sont toujours translucides, bleus ou verts, et semés d'étoiles d'or, non pas réservées dans le métal mais peintes sur l'émail. C'est dire que les deux procédés de l'émail translucide sur relief et de l'émail peint paraissent coexister sur la même pièce.

Il faut immédiatement citer une autre industrie qui se présente à nous avec les mêmes caractères. C'est celle de la *tarsia in legno* et des meubles en bois gravés aux traits, comme on en voit dans un grand nombre de collections et notamment au Musée industriel de Berlin. Le duc Jean de Berry avait à sa solde ou tout au moins faisait rechercher un marqueteur italien originaire de Sienne. Son inventaire contient plusieurs ouvrages de marqueterie italienne. La marqueterie italienne fut popularisée en France par les encadrements des ivoires et des os italiens, comme le retable de Poissy... (Montrer les dessins de Pisanello, parler de l'art des cadres dans le Nord de l'Italie...)

Les rapports nécessaires qui eurent lieu au point de vue religieux entre l'Italie et les différents peuples de l'Europe fournirent à une grande industrie d'art, l'orfèvrerie religieuse, l'occasion de se développer sur le sol italien ou dans un milieu exclusivement pénétrés d'éléments italiens. Je fais allusion à une prodigieuse fabrication d'objets d'orfèvrerie religieuse, que nous retrouvons actuellement disséminés par toute l'Europe et dont la France reçut une bonne part. Les principaux produits étaient des reliquaires et surtout des croix processionnelles dont la nationalité est de nos jours trop fréquemment méconnue.

Procédons dans notre démonstration du connu à l'inconnu. Voici d'abord la célèbre croix processionnelle du trésor du temple de Saint-Jean à Florence. C'est la plus haute expression de cet art des croix processionnelles. Personne ne niera son caractère italien. Il existe toute une série de monuments de cuivre ou d'argent repoussé, ordinairement des croix processionnelles, dont la date et le lieu d'origine ne sauraient être longtemps discutées. Ces monuments ont été exécutés en Italie ou bien près de l'Italie, dans la seconde moitié du XIVe siècle et dans le premier quart du XVe.

C'est en effet une chose extraordinaire mais certaine, quoiqu'elle n'ait jamais été démontrée ni approfondie, que cette période de gothicité aiguë de la sculpture italienne à la fin du XIVe siècle et surtout au commencement du XVe. Il faut donc tenir compte de ces œuvres si nombreuses de l'orfèvrerie italienne, à la laideur réaliste, d'un style tout allemand quoique d'exécution indiscutablement italienne.

Toutes ces croix si nombreuses en Italie, datant de la fin du XIVe siècle et du XVe siècle, trahissent, je le répète, une influence flamande très prononcée ou même une influence allemande. Voici la photographie d'une croix de procession italienne à boules et à reliefs, au musée de la porte de Hal, n° 12. Le Christ est de physionomie vulgaire et naturaliste. Fond découpé.

A mon avis ces artistes et ces importations d'Italie n'ont guère modifié à cette date le tempérament national français d'une façon très effective. Mais leur trace est visible cependant et cela prouve la perméabilité, l'inquiétude et les recherches à ce moment du tempérament français et le caractère de son art.

QUATRIÈME LEÇON

15 Janvier 1890.

PREMIERS CONTACTS AVEC L'ANTIQUE
LE VOYAGE DE JEAN FOUQUET EN ITALIE
LE RÔLE DU ROI RENÉ

Messieurs,

Dans notre précédente réunion, nous avons étudié quelques-uns des principaux rapports de l'art français avec l'art italien, à la fin du XIVe siècle et dans les vingt-cinq ou trente premières années du XVe siècle. Je vous ai démontré qu'il y avait eu, à ce moment, pénétration, et pénétration sensible, de la France par l'Italie pour toutes sortes de raisons et par toutes sortes de moyens.

Vous avez vu que les proportions dans les échanges entre les deux nations tendaient à se modifier. Vous n'avez pas manqué de remarquer l'engouement évident, si bien deviné et si bien pressenti par le marquis de Laborde, engouement qui s'était emparé de la société française et qui la poussait vers les modes italiennes. Vous avez noté certainement, dans le goût fastueux et largement éclectique de la cour de France et de la famille royale, quelques indices non équivoques de la place importante qu'occupait déjà l'art italien dans l'opinion des grands amateurs et des Mécènes éclairés de l'art officiel.

Les lectures que je vous ai recommandées, l'étude des sources, le dépouillement minutieux des inventaires, l'analyse et la comparaison des œuvres des deux branches de l'art mises en présence

ont dû provoquer vos réflexions. Ces réflexions, je vais essayer de les résumer avec vous et de les formuler.

Il semble qu'à la cour de Charles VI il y ait eu, dans une brillante période d'internationalisme de l'art, une tentative de conciliation entre l'art du Nord et l'art du Midi sur le terrain de la pensée gothique régénérée par le naturalisme. Je répète cette formule car voilà la synthèse à laquelle vous serez amenés comme moi après plusieurs années d'analyses. Remarquez bien qu'il n'est pas encore question d'autre chose que d'art gothique. La France du Nord, qui alors dirigeait et menait certainement encore le mouvement général, la France du Nord cherchait à conserver et à assurer sa prééminence en absorbant toutes les manifestations et toutes les conséquences de ses propres doctrines, quelles que fussent ces conséquences. Quand donc elle subissait, dans une certaine mesure — mesure sensible mais très faible, en quelque sorte infinitésimale — une influence gothique venue d'Italie, la France ne faisait qu'élargir le cadre de ses enseignements. La sève originelle ne changeait pas de voie ni du moins de direction; elle se répandait toujours dans le même corps et nourrissait toujours les mêmes fruits. C'était toujours l'arbre gothique issu de la graine septentrionale et de la souche française; jusque là aucune greffe nouvelle n'en avait trompé la généreuse fécondité.

Je vous ai dit, il y a trois ans, ce que devint cet art gothique spécial du Nord de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle, cet art gothique international éclectique, tel que la France le pratiquait à Paris en le recommandant à toute l'Europe. Il aspirait à se régénérer; il s'était émancipé du dogme étroit d'un spiritualisme et d'un nationalisme exagérés; tout au moins, dans la sculpture, il avait fondé l'école moderne en faisant prédominer d'une manière définitive dans le domaine des arts du dessin le sentiment de la forme extérieure, de la forme naturelle sur l'expression purement morale, sur l'idéographie de la pensée.

Au moment où, grâce à sa vigueur native, grâce à ses concessions, grâce à ses alliances, il allait peut-être donner au monde et à l'avenir le moule définitif de l'art, il disparut tout d'un coup dans nos malheurs publics causés par la période la plus cruelle de la guerre de Cent ans.

Tandis que cet art avec son caractère international disparaissait en France presque complètement pour faire place à un art de même origine flamande, mais plus jeune et plus récemment sorti de son nid flamand (je fais allusion à l'art franco-flamand de la période bourguignonne), tandis que cet art disparaissait en France, il trouvait de longues années de survie dans le Nord de l'Italie et en Allemagne (Nous étudierons cela dans une leçon supplémentaire).

En ce moment, je ne veux retenir qu'une chose de tout cela. Le contact très intime entre l'art français et l'art italien exista dès la fin du XIVe siècle et dans les trente premières années du XVe siècle, mais la direction générale de l'art français, son principe gothique d'origine ne fut pas atteint. L'art franco-flamand, première manière, continua jusque dans les quinze premières années du XVe siècle à influencer autant l'Italie qu'il était influencé par elle. Il n'en sera pas longtemps ainsi.

Les pénétrations, les morsures de l'Italie sur la France, constatées précédemment, nous ont révélé que le génie italien, réveillé, excité par cette orientation nouvelle de l'esthétique gothique, par ces leçons du modèle individuel et naturel prend conscience de sa valeur. Il cherche, de son côté, à se développer. Il aspire à son émancipation, plutôt au point de vue de sa personnalité qu'au point de vue de la doctrine gothique. Tout d'abord, il procède comme on a procédé en France et en Flandre. Il se jette à corps perdu dans l'imitation de la nature. Le bain du naturalisme est nécessaire à tous les arts qui veulent se guérir de leur caducité et se retremper.

Vous vous rappelez, Messieurs, tout ce que je vous ai dit, tout ce que je vous ai montré pendant la seconde année de notre cours pour établir l'existence d'une première période de la Renaissance en Italie, qui ne diffère en rien des périodes correspondantes de la Renaissance flamande et de la Renaissance française. C'est une chose indiscutable pour vous aujourd'hui que la brutalité, que l'intransigeance du naturalisme italien aux premières heures du réveil.

Vous avez vu que les plus grands hommes de l'Italie, que les artistes mêmes qui ont créé la période classique de la Renaissance, que les Donatello et les Ghiberti ont été, tout d'abord, des réalistes incontestablement violents jusqu'au jour où l'antique, enfin

compris, est venu les modérer et les radoucir complètement, leur enseigner la mesure et la grâce. Je ne peux pas revenir sur cette démonstration. Vous vous apercevrez dans quelques dizaines d'années, quand elle aura produit tous ses effets, que cette doctrine était aussi nécessaire qu'elle vous a paru extraordinaire et risquée au premier abord. Je veux seulement insister aujourd'hui sur un point. A un moment donné, qu'il est impossible de préciser rigoureusement à dix ans près, l'atmosphère, le milieu intellectuel dans lequel vit l'art italien ou, plus précisément, l'art toscan, se trouve tout à fait modifié. Il fallut plus de vingt ans, à partir de 1400, pour produire cette rénovation complète de l'air respiré par l'Italie, par l'Italie du centre qui enfin ne se trouve plus sous la cloche gothique, dans l'atmosphère raréfiée de l'école de Giotto.

Je n'ai pas besoin de vous faire un long tableau de la manière dont l'esprit de l'art antique fut exhumé du sol italien par les fouilleurs florentins, par ceux qu'on appelait les chercheurs de trésors : *Quelli del tesoro.* Vingt livres l'ont fait mieux que je ne saurais le faire. Je n'ai besoin d'enseigner ici, dans une chaire d'enseignement supérieur, que ce qui n'est pas encore dans les livres. Lisez donc sur ce point de doctrines désormais fixé : Burckhardt, Perkins, Crowe et Cavalcaselle, les beaux livres de M. Müntz, qui a résumé tous ses prédécesseurs. Du moment que vous connaissez la période naturaliste, la période préparatoire, le principe initial international du mouvement de la Renaissance, la lecture de tous les livres où le vrai point de départ a été méconnu, devient sans aucun danger pour vous. A partir de ce moment, je suis complètement d'accord avec la plupart des auteurs qui ont parlé de la Renaissance italienne. La révélation du secret de l'art antique, l'intelligence de ses principes, la pratique de son ornementation ont été communiquées à l'Italie par la Toscane ou, plus exactement, par quelques Toscans qui se mirent à fouiller le sol romain, qui découvrirent la Rome antique et qui appliquèrent à leur temps et à leur pays l'art qu'ils exhumaient et les conséquences de leurs découvertes.

Pour moi, le premier symptôme vraiment caractéristique établissant d'une manière bien indiscutable que le sentiment de l'ornementation et de la construction antiques a été saisi par les modernes, est

l'existence de la chapelle des Pazzi à Florence, érigée par Brunellesco vers 1420. C'est Brunellesco qui, le premier, a ouvert la voie. Vasari le fait bien comprendre, dans son récit du premier contact réellement contagieux de l'art moderne avec l'art antique, quand il nous montre Donatello, le sculpteur de certains crucifix qui ressemblaient à de grossiers paysans, raillé par son ami Brunellesco à qui la pratique de la doctrine antique et de son esthétique raffinée avaient déjà révélé les secrets de la distinction et du style noble et héroïque. Brunellesco avait été corrigé avant Donatello des défauts de son naturalisme et de son réalisme d'origine. Il avait été refréné dans ses excès.

La période classique de la Renaissance entre donc en matière par la seule action qu'elle pouvait produire dans le monde, par la coërcition. Elle remplit son rôle pédagogique; elle ne crée pas; elle épure. La véritable erreur de nos prédécesseurs et la réelle bévue de mes contradicteurs a consisté à croire que l'antique avait émancipé l'art européen. Il n'a rien émancipé du tout; il a réformé. Il n'a pas appris à voir la nature; il a appris simplement à ne pas la montrer toute nue et toute crue dans ses incorrections trop accidentelles et trop individuelles, à en raffiner l'expression. Il a réclamé les droits de l'intervention rationnelle dans le choix des éléments fournis par le modèle. Et il est venu limiter par un canon, par des règles et des traditions, la liberté de la pensée dans la composition du sujet et dans les observations visuelles de la nature.

Reportez-vous aux sources, Messieurs; relisez Vasari et les charmants récits dont les artistes florentins avaient encore conservé la tradition à l'époque où l'auteur des *Vite* écrivait ses biographies. Vous y trouverez l'expression de la vérité. Oui, c'est Brunellesco qui a vraiment inoculé au monde moderne le germe du sentiment de l'art antique et qui lui en a donné une parfaite conscience. Cet honneur devait revenir de droit à un architecte, et Brunellesco est avant tout un constructeur. En effet, de tous les éléments de l'art classique, c'est l'ornement architectonique antique qui était l'élément le plus facilement assimilable, en même temps qu'il était le principe le plus irrésistiblement transmissible.

La grosse question de l'ornement se trouve d'elle-même posée devant nous. Il faudrait beaucoup de temps pour la traiter. Car c'est

une question qui relève à la fois de l'histoire de l'art, de l'ethnographie et de la philosophie de l'histoire. Il me suffira de vous dire que l'ornementation pratiquée par l'art d'un peuple est, comme la langue de ce peuple, le plus sûr et le plus irréfutable témoin de ses origines et des principales vicissitudes de son existence à travers les âges. Avec la langue, c'est-à-dire avec le répertoire des mots parlés par une nation, on reconstitue les annales les plus lointaines de cette nation. Avec l'ornement, c'est-à-dire avec le répertoire des formes décoratives employées par un art, on peut raconter le point le départ, le développement, la généalogie, les rapports sociaux dans la famille universelle, enfin les alliances de cet art. L'ornement est un chroniqueur impartial, qui a écrit l'histoire des civilisations dans d'impérissables textes hiéroglyphiques dont l'interprétation devient chaque jour plus facile.

Vous verrez les conclusions lumineuses où nous conduira l'étude de l'ornement quand nous interrogerons devant vous l'art mérovingien dans ses éléments barbares, et les origines de l'art gothique à travers ses premiers symptômes romans. L'examen de l'ornementation comparée est aussi fécond que l'examen de la grammaire comparée. A la lumière de ce double flambeau, le développement des arts dans l'humanité se simplifie par des déductions logiques, se résume dans un petit nombre de principes créateurs et bien au-dessus des dissidences et des dissonances de la surface, se résout dans de magnifiques et suprêmes harmonies.

En voilà assez, Messieurs, pour vous faire comprendre la haute valeur et la profonde signification de l'ornement. L'ornement est un des éléments capitaux dans la constitution de tous les arts. L'ornement est le principe actif par excellence. L'ornement est le sceau, le cachet, le contreseing d'un style. Dans la matière qui nous occupe, il nous semble que c'est par l'ornement que l'antiquité s'est révélée et imposée au monde moderne, à travers l'âme d'un Brunellesco.

Vous allez voir que c'est bien encore par l'ornement que l'antiquité, découverte ou retrouvée par l'Italie, s'est révélée à la France.

Ce que fut le premier et merveilleux épanouissement de la période classique de la Renaissance en Italie, vingt livres vous le diront. De 1420 à 1440, Ghiberti et Donatello sont entrés absolu-

ment dans les voies nouvelles. Cependant rien n'en a encore transpiré en France. Toutes les pénétrations antérieures, parties d'Italie et subies par la France, étaient, je le répète encore une fois, exclusivement inspirées par un style pour lequel l'antiquité était chose non avenue. La France en était restée là dans ses communications avec l'Italie, quand Jean Fouquet exécuta son voyage au delà des monts. Lorsque Jean Fouquet, quittant les rives de la Loire, de la Vienne, de l'Indre et du Cher, entra en Italie, il eut sous les yeux un spectacle extraordinaire qui dut incontestablement le surprendre. Ce fut certainement un éblouissement. Cet éblouissement, il faut que vous en ayez vous-mêmes la perception, la sensation. Et rien n'est plus facile que de vous la donner à vous-mêmes en reconstituant, au moyen de photographies, le spectacle qui se déroula aux pieds de notre compatriote, Jean Fouquet, dès qu'il eut franchi le versant méridional des Apennins et qu'il vit s'ouvrir devant lui les vallées de l'Arno et du Tibre.

Le Colysée, les thermes de Caracalla, les vingt temples de la Rome payenne, le Capitole et le Forum, le Panthéon, le mausolée d'Adrien, les arcs de Titus et de Septime-Sévère, les colonnes de marbre de Trajan et d'Antonin, les obélisques de granit, les chevaux de marbre des Dioscures au Quirinal, le colosse de bronze de Marc-Aurèle, alors au Latran, tous ces spectres de l'antiquité qui avaient effrayé le moyen âge gothique (le moyen âge gothique italien lui-même sans parvenir à l'inspirer), tous ces spectres gigantesques, dis-je, se dressèrent orgueilleusement devant Fouquet et défièrent le chevalier des doctrines franco-flamandes, le noble champion de l'art septentrional qui venait curieusement fouiller la cendre du monde antique et mesurer arrogamment la majesté de son tombeau. Fouquet ne se rendit pas à merci : mais il fut profondément ému, comme Dante l'avait été en descendant chez les morts, et les traces de son émotion sont écrites d'une façon indélébile dans une partie de son œuvre, où vous allez les retrouver.

Mais ce n'était pas tout. Pour triompher de ce soldat du Nord, de ce barbare, et pour l'enchaîner, l'Italie n'avait pas seulement appelé à son aide tout son art consommé de nécromancienne et toute la magie de son passé. Elle avait à son service une force

bien vivante et elle pouvait encore lancer à la poursuite de l'imprudent voyageur et mettre en ligne toute une légion d'élèves et de pupilles de l'antiquité. Fécondé par une rosée de naturalisme, le germe ou plutôt le ferment antique s'était ranimé et avait donné des bourgeons. Fouquet se trouva en face d'un bataillon de satellites bien armés, convertis aux arts payens, qui s'appelaient Brunellesco, Ghiberti, Donatello, Michelozzo, Leo Battista Alberti, Filarete.

Pour achever les effets de l'incantation antique dont Rome était le siège, Florence et les Marches tenaient en réserve de nombreuses séductions. La chapelle des Pazzi était debout depuis 1420 environ. Debout déjà peut-être le palais Rucellai ou, en tout cas, quelques-uns de ses similaires, à Rome et Florence, une partie de Santa Maria novella, quelques parties de San Francesco de Rimini, dont le modèle est antérieur à la mort d'Eugène IV, etc. Brunellesco travaillait à sa coupole. L'ouvrage d'Alberti (*Della pittura, libri tre*) date de 1435. Plus tard il écrivit *I cinque ordini architettonici*, et en 1452 le traité d'architecture.

J'ai déjà longuement parlé devant vous de Ghiberti, mais seulement pour vous faire voir, dans sa manière, le côté de la Renaissance gothique et naturaliste. L'autre côté de sa manière, celui de la Renaissance classique, est suffisamment connu. Je n'ai qu'à vous le rappeler. Les premières portes de Ghiberti, commencées en 1407, furent achevées au mois d'avril 1424, et le 19 du même mois, on les mit en place. On commença à s'en servir le jour de Pâques, 23 avril 1424. Les secondes portes, celles que Michel-Ange déclarait dignes de servir d'entrée au Paradis, furent commandées le 2 janvier 1424, commencées en 1424, terminées en 1447 et mises en place le 16 juin 1452. La châsse des saints Protée, Hyacinthe et Nemèse, commandée par Cosme de Médicis à Ghiberti, était terminée en 1427. Elle est au Bargello. La châsse de saint Zanobi, commandée par contrat signé le 18 avril 1439, fut achevée en 1446. Ghiberti, mourut le 1er décembre 1455. Fouquet a donc pu voir presque tout son œuvre.

Pour Donatello, au moment où Fouquet entrait en Italie, il travaillait peut-être déjà à Padoue. Mais il avait déjà exécuté à Florence de nombreux ouvrages, notamment à Santa Croce, à Santa Maria del Fiore, et à San Lorenzo, dans la sacristie, le tombeau de Jean

de Médicis achevé dès 1428; la chaire de Prato est de 1428, la tribune de l'orgue de la cathédrale de Florence de la même période ; le monument du poète Aragazzi à Montepulciano date de 1429. Si Fouquet alla à Naples, il put voir aussi le tombeau Brancacci. L'*Annonciation* de Santa Croce, attribuée par erreur à l'année 1406, postérieure à 1433, est très probablement antérieure à l'arrivée de Fouquet. Les *Putti* des sacristies de Santa Maria del Fiore ou leurs similaires furent certainement connus de Fouquet, comme vous le verrez. La décoration architectonique de Donatello et de Michelozzo fut certainement connue de Fouquet.

Examinons maintenant quel était ce pèlerin des bords de la Loire que l'étoile de l'art antique attirait et guidait vers Rome. Jean Fouquet ou Foucquet naquit à Tours vers 1415 pour ne mourir que vers 1480 (Fouquet dans la légende de l'Email du Louvre. Foucquet dans la majorité des textes).

Quelles étaient les croyances, quelle était la foi artiste de Jean Fouquet? Fouquet, c'est un Français qui travaille à la cour de Charles VII et qui a la confiance des grands officiers de la couronne, qui est le peintre du roi et d'Agnès Sorel. Ce seul renseignement vous ferait comprendre qu'il devait appartenir à l'école franco-flamande. Il n'y a pas, du reste, d'autre école d'art en France, à cette époque.

Fouquet est un homme qui pratique le style de Van Eyck en y mêlant une forte dose de style bourguignon. C'est un artiste dont le goût se rapproche de celui d'un sculpteur que nous admirons et que nous connaissons bien, un de nos amis de l'année dernière, Jacques Morel.

Jean Fouquet ne pouvait qu'être un franco-flamand, et il le fut. Cette opinion s'appuie sur l'examen de nombreuses œuvres, dont la plupart sont de la plus absolue authenticité :

Le livre d'heures d'Étienne Chevalier, à Francfort-sur-le-Mein ; le ms. de Josèphe, les *Antiquités judaïques*, de la Bibliothèque nationale de Paris ; le tableau du musée d'Anvers représentant la Vierge allaitant l'enfant Jésus, exécuté vers 1450 pour l'église de Melun (reproduit dans *le Moyen âge et la Renaissance*, copie au musée de Versailles. Je vous en parlerai à la fin de la leçon); le

portrait d'Etienne Chevalier, représenté à genoux, accompagné de saint Antoine, son patron, à Francfort (Ce portrait forme un diptyque avec le numéro précédent) ; le ms. de Boccace de Munich : *Infortunes des nobles hommes et femmes malheureux*, à la bibliothèque de Munich ; les deux portraits peints du Louvre (attribution seulement) ; l'émail du Louvre. — Classification chronologique d'après Vallet de Viriville : Portrait d'Eugène IV, vers 1443, entre 1431 et 1447, disparu aujourd'hui ; émail du Louvre 1450-1470 ; diptyque de Melun au musée d'Anvers vers 1450 ; portraits contestés du Louvre vers 1454 ; Heures d'Etienne Chevalier vers 1455 ; Boccace de Munich 1458 ; Antiquités judaïques 1470.

Fouquet était un admirable artiste, ses œuvres sont là pour le prouver. Cette opinion était aussi et déjà celle de ses contemporains qui ont laissé sur lui les témoignages les plus flatteurs et les plus dignes d'attention, car ceux qui nous les ont laissés sont des Italiens.

Francesco Florio (voir *Archives de l'art français*, première période, t. IV, p. 168), s'exprime ainsi : « Celui dont je parle, Fouquet, citoyen de Tours, d'une habileté supérieure dans la peinture, surpassa non seulement tous les artistes de son temps mais encore ceux de l'antiquité... » Florio parlait en connaissance de cause. Il avait vu dans son propre pays des œuvres de Jean Fouquet. C'était le portrait du pape Eugène IV exécuté pour l'église de la Minerve et placé dans la sacristie de cette église. Ce portrait, peint par Fouquet, est cité par Vasari.

Antonio Averulino, dit Filarete, a parlé de Fouquet dans son *Traité d'architecture*, ainsi que l'a très bien démontré M. de Montaiglon. Voici le passage : « Je crois, seigneur, qu'il convient d'attendre, parce que les peintures demandent à être bonnes. Il y avait à Florence des peintres qui seraient venus et qui tous étaient excellents, mais qui sont morts : Masaccio, Masolino, Fra Giovanni. Récemment il en est mort trois autres excellents..... J'ai donc peur qu'il ne soit difficile de trouver des peintres..... et il faudra voir s'il y en a encore dans les pays au delà des monts. Il y en avait là un très vaillant qui s'appelait Giovanni de Bruges (Van Eyck) ; celui-là aussi est mort. Il me paraît qu'il y a aussi un maître Ruggieri (Rogier Van der Weyden), que l'on vante encore, ou un Giaccheto français qui, s'il vit encore, est un bon

maître, surtout pour portraire d'après le naturel. Il a fait à Rome le pape Eugène et deux autres personnages de sa maison, qui en réalité avaient proprement l'air d'être vivants. Il les avait peints sur une toile qui fut placée dans la sacristie de la Minerve, et je le dis parce qu'il les a peints de mon temps. » C'est-à-dire du temps où Filarete travaillait pour Eugène IV, vers 1445.

Il est question de Jean Fouquet, incidemment, dans un commentaire du jurisconsulte Jean Brèche intitulé *De Verborum significatione*, qui a eu deux éditions. La première date de 1556. Ce texte est très curieux parce qu'il parle aussi d'autres artistes, notamment de Jean Juste et de Michel Colombe et de divers artistes tourangeaux : « Parmi les statuaires et les hommes qui se livrent à la sculpture il y eut Michel Colombe. Parmi les peintres, Jean Fouquet. » Fouquet, ajoute Brèche, fut, de beaucoup, le plus éminent de tous les peintres, ses contemporains, par la science de la perspective ou du paysage et de la peinture.

Le voyage de Jean Fouquet en Italie a été admirablement éclairé par les ingénieuses recherches de M. de Montaiglon. Voir les *Archives de l'art français*, t. Ier, deuxième série, p. 454. La discussion de M. de Montaiglon est un chef-d'œuvre d'intelligence historique. Il en résulte que le voyage de Fouquet eut lieu entre 1431 et 1447, vers 1443, 44, 45, au moment où Filarete travaillait aux portes de bronze de Saint-Pierre de Rome.

Malgré toutes les séductions auxquelles il fut soumis, Fouquet rentra en France absolument fidèle à ses doctrines franco-flamandes. Mais il rapporta dans ses bagages et sur ses carnets le principe de l'ornementation italienne empruntée à l'antiquité. Les monuments de Rome étaient restés dans ses yeux, dans sa mémoire et sur ses croquis. Les colonnes torses de Saint-Pierre (non pas celle du baldaquin d'Urbain VIII contournées par Le Bernin), d'autres colonnes qui existent encore et qu'on croyait alors venues du Temple de Jérusalem, obsédaient sa pensée. Il les reproduisit dans deux miniatures des Antiquités judaïques (Curmer, p. 213).

Les arcs de triomphe furent un des monuments dont il ne cessa de peupler ses paysages. Les obélisques lui reviennent à la pensée quand il représente le martyre de saint Pierre à Rome. La décoration antique, le chapiteau corinthien, la colonnade, l'architrave, le

pilastre cannelé, tous les ordres de l'architecture antique, tous ses profils, toutes ses moulures, les rais de cœur, denticules, modillons, se pressent sous son crayon. Il y a plus. Fouquet ne fut pas sensible au seul art antique. Les Italiens qu'il put connaître ne laissèrent pas de l'influencer quant aux lignes de certaines compositions. Je reconnais dans la miniature de saint Martin (Curmer, p. 183) une imitation de Pisanello et de nombreux emprunts à l'art de Donatello ou de Michelozzo dans la reproduction de certains couronnements composés de petits génies portant des guirlandes.

J'ouvre un compte particulier au roi René, duc d'Anjou, comte de Provence, roi effectif, puis honoraire et beaucoup plus honoraire qu'effectif, des deux Siciles. En effet, René, tout acquis qu'il fut individuellement à l'art franco-flamand et même à l'art purement flamand, comme je vous l'ai montré l'année dernière, René a été par toutes sortes de circonstances un des plus puissants traits d'union entre l'art français et l'art italien. Il a beaucoup contribué au développement de ce dernier sur le sol français.

L'accession de René au trône de Naples, dès avant le milieu du xve siècle, le mit en relations forcées avec l'art italien. La domination passagère d'un souverain français, ami des arts, les pratiquant lui-même dans une certaine mesure, et adepte convaincu de l'école des Flandres, ne fut pas sans exercer d'abord une influence réelle sur l'art napolitain. Il serait facile d'en fournir des preuves. Naples et la Sicile, certainement pendant le séjour de René, peut-être même avant et incontestablement longtemps après, ont subi une pénétration de la Flandre, que tous les auteurs clairvoyants ont proclamée sans remarquer suffisamment la coïncidence avec le passage de René. Il est un exemple que tout le monde pourrait citer tant il est célèbre. C'est Antonello de Messine, arrivé de Sicile à Naples la même année que René, en 1438, et qui, certainement, a pu recevoir du souverain français des conseils et des leçons comme en avait reçus son premier maître Colantonio del Fiore. Chacun sait qu'Antonello de Messine, altéré d'art flamand, courut à Bruges, à la source du Nord, et se fit le disciple des élèves des Van Eyck. Ce qu'on sait moins c'est le premier contact direct de Colantonio del Fiore, le maître d'Antonello, avec l'école flamande et avec René d'Anjou. Ce

contact, bien naturel et déjà vraisemblable en lui-même, est cependant un fait indiscutable, puisqu'il a été constaté par un contemporain. Une lettre d'un Napolitain connu, de Summonzio, nous fait connaître que Colantonio avait un vif enthousiasme pour la manière flamande et songeait à l'aller étudier en Flandre, quand il fut retenu à Naples par René ; qui lui apprit les procédés de cette école. Voilà qui est positif. Antonello, nous apprend Vasari, trouva à Naples des peintures flamandes qui le séduisirent. Nous en rencontrons au Musée Bourbon qui sont probablement à Naples depuis le temps de René ; je vous les ai signalées l'année dernière.

Naples d'ailleurs ne pouvait pas échapper à l'influence de l'école flamande, quand même le roi René, ce Flamand de principes, ne serait pas devenu pendant quelque temps souverain du royaume des Deux-Siciles.

En effet les concurrents heureux de René, les princes de la maison d'Aragon, Alfonse et Ferdinand, ne pouvaient pas non plus apporter en Italie un principe et un ferment d'art différents de celui de René. L'Aragon et la Catalogne, je l'ai prouvé jusqu'à l'évidence l'année dernière, n'étaient pas autre chose en matière d'art que des provinces de l'empire franco-flamand ou de l'empire bourguignon. Cela est si vrai que vous avez vu un Aragonais, Jean de la Huerta d'Arauca, recueillir un moment la succession de Claux Sluter et diriger ou continuer, à Dijon même, par ses travaux au tombeau de Jean Sans Peur, le mouvement d'ensemble des écoles septentrionales. Cela est si vrai que vous avez vu un Catalan peindre en Espagne, en 1445, le tableau du musée de Barcelone qu'on croirait sorti de l'atelier de Van Eyck. Peu importait donc au point de vue de l'art que ce fût René ou Alphonse qui triomphât. Les destinées de l'école napolitaine étaient déjà écrites, son sort était fixé ; cette école ne pouvait pas éviter de subir les doctrines naturalistes des ateliers du Nord de l'Europe. L'esprit auquel a obéi l'école napolitaine a donc été déterminé par des circonstances politiques simultanées, concordantes, inévitables, qui affectent le caractère d'une véritable fatalité.

La Sicile et le royaume de Naples étaient en outre déjà préparés à cette pénétration directe des arts du Nord par l'importation d'un style particulier, introduit dans le Sud de l'Italie par les ateliers

mobiles et ambulants de la sculpture lombarde. Ce fait a été démontré d'une excellente manière par M. l'abbé di Marzo, *I Gagini et la scultura in Sicilia nei Secoli XV e XVI*, t. I, p, 39, 40 et 41.

René, et son invasion morale des arts du Nord à Naples est, à mon avis, une quantité très considérable que les historiens de l'art et notamment M. Müntz, très dur pour le comte de Provence, ont eu bien tort de dédaigner et de négliger. Je crois qu'il leur sera bien difficile d'expliquer complètement l'art napolitain sans René. Pour moi, je ne vois clair dans la question que depuis que la présence et l'apostolat artistique de René m'ont révélé et fait comprendre combien avait pu être profonde et systématique la pénétration de l'art napolitain par l'art flamand.

Mais si René a porté à Naples, avec ses goûts personnels, les principes des arts septentrionaux, il ne traversa pas impunément la fournaise de la Renaissance classique italienne. Il me semble qu'il se fit dans son esprit un amalgame étrange des principes des deux écoles et j'estime que c'est lui, très probablement, qui doit être regardé comme le premier éditeur responsable du style des deux plus grands artistes napolitains de la fin du xve siècle, de Laurana et de Mazzoni, des fondateurs de la grande école naturaliste et réaliste de Naples, que René chercha à acclimater en France, que Louis XII encouragea dans la personne de Mazzoni, mais qui dut reculer devant les progrès toujours croissants chez nous de l'école nationale de la Loire sortie de notre Michel Colombe. Le style créé par René dans le milieu napolitain et dans le milieu provençal, avec la collaboration de ses compétiteurs politiques aragonais, partisans de la même culture, ne put se survivre qu'en Espagne dans l'école de Valladolid. Le style de Hernandez, de Juan de Juni et des autres sculpteurs espagnols contemporains vient de Naples et de l'école de Mazzoni. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la *Déposition de Croix* en grande ronde-bosse de l'église Santa Cruz à Valladolid avec les sculptures de Begarelli, c'est-à-dire de l'école de Mazzoni à Modène. Ce style, profondément réaliste, vient certainement de Mazzoni et de l'école napolitaine. Ce n'est guère qu'avec cela que commence la grande période personnelle de la Renaissance classique espagnole. Elle put rester profondément naturaliste dans un milieu aussi pénétré de longue main par les éléments

flamands. Tout le XVIIe siècle, jusqu'à Montagnez et Alonzo Cano, lui restera longtemps fidèle ainsi que toute l'école de Séville.

Je vous ferai la preuve morale et matérielle de tout cela. Aujourd'hui je n'ai qu'à vous montrer la simple pénétration italienne dont René fut l'intermédiaire, sans chercher quelle fut la nature particulière et la signification propre de cette pénétration.

Rapports de René d'Anjou avec Francesco Laurána : 1° peut-être lors de son séjour à Naples de 1438 à 1445 ; 2° à propos d'une médaille représentant le portrait du roi René et celui de Jeanne de Laval, médaille signée et datée de 1463.

Autres rapports de René d'Anjou, comte de Provence, avec l'art italien : René et Pietro da Milano. Médaille du musée d'Aix que j'ai fait venir à Paris l'année dernière pour l'exposition retrospective du Trocadéro ; elle est signée de Pietro da Milano. Médaille en bronze. Voyez le *Trésor de Numismatique. Les médailleurs* d'Armand et Aloïs Heiss (pl. IV). La médaille de René date de 1461.

Rapports de René d'Anjou avec des marchands italiens qui lui vendent des objets d'art. Voir et dépouiller ses comptes. Il traite avec des Italiens et notamment avec un intermédiaire ou un banquier du nom de Pazzi. Il achète à un Italien un objet venant de Rome ; j'ai établi que c'était un soufflet à vapeur de la nature de ceux qu'avait inventés Filarete, etc., etc.

Laurana fut à Marseille de 1477 à 1483.

D'après Vasari, Ottaviano et Agostino di Duccio, les prétendus frères de Luca della Robbia, avaient expédié en France des sculptures de terre cuite émaillée (Vasari, édition Milanesi, t. II, p. 459 ; t. III, p. 66 ; t. IV, p. 218). En tout cas, des sculptures en terre cuite émaillée furent adressées d'Italie à René. Eh bien ! il y a des fragments de terre cuite émaillée au musée Borelli de Marseille qui proviennent d'églises démolies. De plus, armoiries de René, magnifique écusson du musée de South Kensington à Londres.

Les œuvres des della Robbia, si transportables, pouvaient encore arriver à René et aux autres princes français par une autre voie. Les foires de Lyon, où de nombreux Italiens avaient établi des comptoirs, répandirent en France les terres cuites de la famille della Robia ou des stucs peints et dorés moulés sur les œuvres les

plus célèbres d'Italie. Le roi René s'approvisionnait à Lyon, d'après M. Lecoy de la Marche (*Le roi René*, t. II, p. 106 et 107) d'images « faictes en mosle ».

Le château d'Angers renfermait plusieurs petites images « de terre molle », il faut peut-être lire *en mosle*, de la Passion de Notre-Seigneur et des douze Apôtres. Ces ouvrages, « faits en mole », en moule pouvaient être aussi des stucs peints, — ces monuments si intéressants, tant dédaignés autrefois et que j'ai essayé de réhabiliter.

Au musée du Prado, au château Borelli, fragments de saints en terre cuite émaillée des della Robbia. Morceau de plaques bleues avec des rayons. Colonne en marbre, très belle, de style italien, comme celles des fenêtres de la Chartreuse de Pavie.

Aix-en-Provence. — Église Saint-Sauveur : A gauche, dans le bas côté, petite chapelle à coupole du xve siècle et de style italien par l'architecture. C'est celle où est l' « enfeu » du tombeau de Charles III. L'ornement du tombeau est purement gothique français. Au bout du transept gauche, autre chapelle du xve siècle, de style italien, à petite coupole. Tout le côté gauche de l'église Saint-Sauveur a dû être terminé au xve siècle ; on y a ajouté de petites chapelles italiennes à coupoles.

Ne pas oublier le retable de marbre représentant le *Portement de Croix*, aujourd'hui dans l'église Saint-Didier d'Avignon.

Musée d'Avignon : Petit buste d'enfant bien italien, numéro 172 du catalogue. Les cheveux ont encore conservé leur couleur.

Tarascon. — Église Sainte-Marthe : Dans l'escalier de la crypte, en avant de la porte, tombeau d'homme en pierre, de style absolument italien, avec pilastres et guirlandes comme à la chapelle des Pazzi à Florence. La tête est mutilée mais accuse très nettement le style italien. Entre les deux pilastres et comme fond, contre le mur, deux inscriptions en belles lettres italiennes. De chaque côté de l'inscription du bas, toujours au-dessus de la figure, deux enfants, deux génies sculptés en très bas relief, entre deux petits pilastres finement cannelés supportant chacun un écusson. C'est archi-italien de composition et d'exécution. Les petits bas-reliefs sont assez jolis et traités dans l'esprit de l'école de Donatello. C'est le tombeau de Jean Cossa, mort en 1476. Il n'y a rien dans les comptes de René, du moins dans ceux qu'a publiés M. Lecoy de la Marche. Le roi René était entouré à sa cour d'officiers italiens.

En résumé, la pénétration italienne est certaine. Vous avez vu cette pénétration nous arriver sous forme d'amalgame franco-flamand et italien. Vous verrez bientôt l'amalgame qui se fit dans la vallée de la Loire. Puis nous verrons la résistance des éléments pénétrés.

CINQUIÈME LEÇON

22 Janvier 1890.

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE

MESSIEURS,

Dans notre dernier entretien, vous avez vu par quelle porte la première influence de la Renaissance classique italienne s'était glissée chez nous et avait pénétré en France. Un très bon Français, un disciple fidèle de l'école franco-flamande, un enfant des bords de la Loire, un apôtre des doctrines esthétiques septentrionales avait rapporté d'Italie, dans ses bagages, le germe de l'art antique sous la forme de l'ornement italien, tel que le pratiquait la Toscane depuis les leçons des Brunellesco, des Alberti, des Ghiberti, des Donatello, des Michelozzo, etc.

Le principe fécond de l'ornementation antique ne resta pas inactif, une fois qu'il eut été communiqué au tempérament de l'art provincial français de la Touraine, art qui se trouvait être l'art officiel de la cour de Charles VII et de Louis XI, comme nous le verrons. Un travail de chimie intellectuelle et morale commença immédiatement sur place. Il y eut à la fois action extérieure, avec symptômes apparents, et action intérieure avec manifestations occultes. Nous en parlerons bientôt en détail. Nous voulons vous dire seulement aujourd'hui qu'à partir du retour de Fouquet en France, la Touraine est le lieu fatalement désigné pour être le siège de l'évolution de l'école française dans le sens des doctrines de l'art antique.

Dans un prochain entretien nous isolerons du mouvement général le mouvement particulier tourangeau, pour l'étudier avec vous afin

que vous ayez nettement le sentiment de la continuité dans le développement du genre italien et de ses effets sur notre art personnel de la Renaissance française.

J'ose espérer que cette étude méticuleuse et que cette analyse consciencieuse éclaireront d'un jour nouveau l'histoire de notre art français et expliqueront certaines tendances, certains penchants et certains instincts assez généraux de sa nature, depuis le milieu du XVe siècle jusqu'au premier tiers du XIXe siècle; je ne me trompe pas, je dis du XIXe siècle. Nous vous montrerons que toutes les destinées futures de l'art français étaient contenues dans l'œuf éclos, sous une incubation en partie italienne, presque au centre de la France, dans la province de Touraine. C'est là que l'art français a été une seconde fois baptisé latin.

Mais aujourd'hui je veux vous donner la sensation violente de l'introduction du style italien dans notre art national. Je veux vous faire un tableau de l'ensemble, en accumulant les preuves et en les groupant en faisceaux. Je veux que vous sentiez que la synthèse que je professe devant vous repose sur la base inébranlable d'une analyse multipliée et approfondie. Les preuves isolées, mélangées au mouvement général de l'art, courraient risque de vous échapper. Il faut que vous soyez convaincus par l'évidence qui résultera de leur concentration. Nous allons donc esquisser isolément devant vous tout d'abord l'histoire de la pénétration, de l'offensive des éléments étrangers. Nous ferons ensuite l'histoire des résistances du milieu pénétré et enfin nous ferons l'histoire de la conciliation des deux principes qui finissent par se mélanger.

Comprenons-nous bien. Aujourd'hui, dans le concert de l'art du XVe siècle, vous n'allez entendre qu'un son parce que vous n'écouterez qu'une cloche et qu'il faut que vous connaissiez exactement la tonalité, la puissance de cette cloche. Vous serez dans la situation du lecteur d'une partition musicale qui isole et suit la partie d'un instrument au milieu de l'enchevêtrement de l'orchestration. Vous n'allez entendre d'abord que la partie de l'instrument italien ; mais n'oubliez pas qu'il ne faut pas prendre la partie pour le tout.

Voyons la pénétration italienne sous Charles VII, de 1440 environ à 1461. Je prends la date de 1440. En effet, de 1422 à 1431, de

la mort de Charles VI à la mort de Jeanne d'Arc, Charles VII qu'on appelle le roi de Bourges est bien peu roi de France. Il ne rentre à Paris qu'en 1436. D'un autre côté, Fouquet rentre à Tours vers 1440 (de 1440 à 1450). La pénétration sous Charles VII est déjà sensible quoiqu'elle n'ait duré qu'une vingtaine d'années, et pas même. On pourrait dire : une dizaine d'années.

Vous avez médité depuis mercredi dernier sur les miniatures de Jean Fouquet. Rien ne prévaudra contre cet axiome : L'Italie et l'antiquité sont entrées en France, d'une manière bien franche et bien caractérisée, pendant le règne de Charles VII, sous la forme de l'ornementation architectonique. Celui qui lui a ouvert la porte était le plus grand artiste de son temps et de notre pays au milieu du xve siècle. C'était le peintre officiel de la cour de France ; un artiste populaire, en communion d'idées absolue, pour tout le reste, avec l'âme de la nation. Le défaut de la cuirasse était trouvé. La voie nécessaire aux ingérences étrangères était ouverte et les éléments italiens s'y précipitèrent.

Dans un passage de son *Traité d'architecture*, Filarete a parlé incidemment d'un artiste italien qui travaillait en France, à Lyon, antérieurement à la date de 1464, époque de la dédicace de son ouvrage à Francesco Sforza. Je vous ai déjà cité ce passage mercredi dernier : Filarete y énumère tous les plus grands peintres italiens auxquels son interlocuteur princier ne pourra pas faire appel, parce qu'ils sont morts et il cite « Bertho qui mourut à Lyon sur le Rhône ».

Vous savez que Filarete est un historien bien informé quand il parle de son art et de ses contemporains. On peut donc affirmer qu'un artiste italien considérable a travaillé et par conséquent enseigné en France, à Lyon, dans les dernières années de Charles VII ou dans les premières du règne de Louis XI.

Vasari a parlé aussi de Bertho. M. Milanesi, commentateur de Vasari (*Le Vite*, t. II, p. 651), dit que ce « Berto » est peut-être un artiste désigné dans un document florentin de 1421. Cela est très admissible, Berto pouvait être à Lyon vers 1440 ou 1450.

Dans la même période, sous le règne de Charles VII, la présence en France de deux artistes italiens nous est révélée par l'abbé

Legros (*Mélanges d'antiquités*, p. 60). Leurs noms se lisaient, dit cet auteur, au-dessous d'une image de la sainte Vierge peinte et dorée dans l'église de Saint-Martial de Limoges : Laçarus de Franceschi *incensit* (*sic*) (peut-être pour *invenit*). Francischus Piloxus *pinsit* (pour *pinxit.*) Ces signatures incorrectes et la date de 1453 étaient écrites en lettres liées et entrelacées (Texier, *Inscriptions du Limousin*, p. 197).

Le monument a disparu, au moins actuellement. Les caractères de l'inscription, disait l'auteur qui nous en a conservé le souvenir, « tiennent beaucoup du romain, il y a beaucoup de lettres entrelacées ». D'un autre côté, c'est ce que nous trouvons dans les inscriptions des miniatures de Fouquet,

On considère en général comme appartenant à la nationalité italienne un peintre établi à Montpellier en 1453, Loys d'Andrea, et un autre peintre du nom de Piètre André, qui travaillait pour les ducs d'Orléans de 1456 à 1491. Voyez les *Nouvelles archives de l'art français*, 1887, p. 128 à 135 (article de M. U. Robert), et 1878, p. 191. Cependant, M. Pinchart, dans le *Künstlerlexikon* de M. Meyer (t. I, p. 684), paraît ne pas croire à l'origine italienne de Piètre André.

Sous le règne de Charles VII, des médailleurs italiens travaillaient en France ou, tout au moins, étaient à la solde des Français, et leurs œuvres circulaient en France, à la cour et partout où passait le roi. Preuve : la médaille de Charles d'Anjou comte du Maine est antérieure à 1461, puisqu'on y lit : Karolo VII° imperante. Sur le revers de ce médaillon le globe terrestre est représenté en projection par terre, comme une carte avec la place de l'Amérique désignée sous le nom de « Brumæ ». Cela, trente-trois ans avant la découverte de Christophe Colomb.

Une série d'artistes italiens médailleurs a travaillé à cette date presque exclusivement pour la France ; ce sont Laurana, Pietro de Milano, Spinello de Florence, l'Anonyme italien de Lyon et de Bourgogne.

L'année 1461 est indiquée sur les médailles de Laurana à l'effigie de Triboulet, le *fou de René*, et à l'effigie de Jeanne de Laval.

La médaille de René d'Anjou, roi de Naples, par Pietro da Milano (Heiss, pl. IV), est également datée de 1461, c'est-à-dire de l'année où meurt Charles VII.

Pour mémoire, prenons acte du travail moral, travail secret qui se fait sous Charles VII, en Touraine, aux environs de l'atelier de Jean Fouquet, autour du visiteur ébloui de l'Italie, du peintre riche de souvenirs antiques. Nous aurons occasion d'apprécier ce travail intime des esprits. Vous connaîtrez, en examinant ses résultats, l'impression subie par les contemporains et les compatriotes de Fouquet, dont la curiosité, relativement à l'Italie, est désormais en éveil. Dans l'orientation successive, variable et mobile des sentiments capitaux d'une époque, la sensibilité des artistes est comme une girouette qui trahit le moindre souffle de vent. Vous verrez qu'il exista dans l'air, à ce moment que nous étudions, un courant venu d'Italie.

A titre d'exemple, sous Charles VII, tout au moins pendant les deux premières années du règne de Louis XI, dès 1463, je signalerai l'apparition de symptômes émanés de l'école italienne dans ce qui reste des statues de Charles VII et de Marie d'Anjou. Voilà les preuves morales, documentaires et matérielles de la pénétration italienne pendant le règne de Charles VII, et ces preuves ne sont pas inutiles à fournir. Vous allez le comprendre. Quand j'ai exposé, l'année dernière, au Louvre, ce qui reste des statues du tombeau de Charles VII et de Marie d'Anjou, rapportées par moi de Saint-Denis, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1882, un de mes honorables correspondants m'a écrit pour protester contre la date que j'assignais à ces monuments. L'œuvre lui paraissait trahir des influences italiennes et il ne voulait la dater que de la fin du xve siècle. En signalant des influences italiennes, mon correspondant avait bien raison. Ces influences italiennes sont bien certaines ; je les avais remarquées et définies avant lui. Mais il se trompait en supposant qu'elles n'avaient pu se produire qu'à la fin du xve siècle... En effet, j'ai établi dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1882, et dans le tome III d'Alexandre Lenoir, que le tombeau de Charles VII fut exécuté à Paris à l'hôtel Saint-Paul en 1463 ou du moins qu'on y travaillait en 1463.

La pénétration sous Louis XI. — Personnellement, Louis XI, au fond, soit dit entre nous, Louis XI se moquait pas mal de l'art, que l'art fût italien ou de toute autre provenance. Ce vieux renard, ce machiavel français, pratique et positif, qui aimait mieux

escamoter les héritages et écumer les événements contemporains que de léguer à la postérité une théorie pompeuse et compromettante de l'art de régner, — Louis XI, une fois qu'il fut devenu le seigneur casanier de Plessis-lès-Tours, le sournois compère d'Olivier Le Daim et de Tristan l'Hermite, ne s'occupa plus que de politique et ne donna ses soins qu'à des choses, à ses yeux, plus substantielles que l'art proprement dit... à moins que cet art ne se compliquât d'une question d'économie politique, comme ce fut le cas pour la fabrication des étoffes de soie dans la ville de Tours.

Louis XI, nous l'avons vu l'an passé, s'entoura de monuments franco-flamands, C'est à l'art franco-flamand, qu'il demanda son tombeau.

Eh bien ! malgre cela, Louis XI eut des rapports, des rapports personnels avec l'art italien. Louis XI s'est plus préoccupé d'art italien qu'on ne le croit. Il faisait venir d'Italie des œuvres d'art italiennes. Nous le savons par Vasari qui dit, dans l'énumération des ouvrages de Gentile Bellini : « A San Francesco della Vigna, à Venise où sont les frères del Zoccolo (du Sabot), — ce sont des Franciscains déchaussés ou chaussés seulement de semelles, de sandales de bois) — il y avait dans l'église vieille un tableau du Christ mort, si beau que les religieux, comme ce tableau avait été très vanté à Louis XI, roi de France, furent, bien contre leur gré et parce qu'il le leur demandait avec instance, forcés de lui complaire en cela. »

Mieux que cela ; le premier portrait de Louis XI roi a été fait par un Italien. C'est la médaille représentant le profil de Louis XI par Francesco Laurana, daté par rapprochement de 1461, c'est-à-dire de l'année de l'avènement du Roi. Il est certain, quand on y réfléchit, que le Louis XI jeune, très jeune (40 ans à peine), modelé par Laurana, a dû être fait en même temps que les médailles de Triboulet et de Charles du Maine dont nous avons parlé, lesquelles furent faites sous Charles VII.

D'ailleurs, l'art de la médaille en France, presque jusqu'à la fin du xve siècle, n'a été exercé que par des Italiens. C'est à des Italiens que sont dues les différentes médailles de Charles VIII et de plusieurs des seigneurs qui l'accompagnaient dans son expédition.

M. Alois Heiss a cherché à établir ce fait à l'aide de textes, dans

un mémoire intitulé : *Médailles de personnages français exécutées à Lyon en 1494 par Nicolos Spinelli.* On a contesté, je crois, les conclusions de M. Heiss. Les textes auraient été mal lus... Tant pis ou tant mieux. Cela m'est bien égal et fera la joie de plusieurs générations de paléographes. Pour moi je ne suis jamais fâché de constater que bien souvent les renseignements venus des papiers d'archives sont sujets à caution, mal appliqués, et qu'en fin de compte on s'aperçoit que la loupe a été maniée par des aveugles. Ce qu'on ne pourra pas contester, c'est le caractère absolument italien des médailles citées par M. Heiss. Peu nous importe de connaître le nom de l'auteur de ces œuvres : ce qui nous intéresse ici, c'est leur nationalité. Or, ces médailles sont italiennes, quand bien même les médailleurs qui les ont coulées auraient négligé de produire leur passeport et de faire connaître, des autorités françaises, leur état civil. L'histoire de l'art ne doit pas être écrite par des douaniers sur des rapports de gendarmerie.

Profitons cependant des lumières des notaires. Le médailleur Nicolas Spinelli, de Florence, apparaît en 1468 dans les Comptes de Charles le Téméraire avec la qualification de tailleur et graveur des sceaux du duc de Bourgogne. Cet artiste se fixa, dit-on, plus tard, à Lyon, et il y demeura depuis 1468 jusqu'à l'époque de sa mort en 1499. On a publié ce sceau (voir Heiss). O prodige ! il a l'air d'être français tant il est conçu dans l'esprit de notre art national. Mais je n'insiste pas. J'ai déjà dit que Spinelli ou un autre médailleur, en tout cas qu'un Italien exécuta en 1494 de nombreux médaillons d'après le roi de France Charles VIII et plusieurs gentilshommes français.

Autre médailleur italien travaillant en France à la cour de Bourgogne entre les années 1467 et 1477, c'est-à-dire sous Louis XI. L'existence et le séjour en France de cet artiste ont été établis par M. Prosper Valton dans un mémoire intitulé : *Notice sur une médaille faite au XVe siècle à la cour de Bourgogne.* Paris, 1887, in-8°. L'article a paru en janvier 1887, dans la *Revue numismatique.* Cet Italien, dont l'avenir nous apprendra le nom, a exécuté : 1° la médaille de Jacopo Galeota, capitaine napolitain au service des ducs de Bourgogne, connu chez nous sous le titre de Jacques Galiot ; 2° une médaille du grand bâtard de Bourgogne, Antoine ; 3° une médaille de Charles le Téméraire.

Sous Louis XI, Charles d'Anjou, comte du Maine, fit bien mieux. Mort en 1473, il reçut d'une main italienne son tombeau de la cathédrale du Mans, s'il ne le commanda pas lui-même, suivant l'habitude des princes de son temps. C'est un admirable chef-d'œuvre, dont j'ai obtenu le moulage pour le Trocadéro. On l'attribue à Laurana. J'aurai bientôt à vous en parler longuement et j'en ferai une projection à la lumière oxhydrique.

. Vasari dit (*Le Vite*, édition Milanesi, t. III, p. 94) qu'il y a, à Lyon, en France, « una spoltura di marmo, » un tombeau de marbre exécuté par Antonio Rossellino. C'est une œuvre aujourd'hui inconnue ou perdue qu'on doit rattacher au règne de Louis XI.

Sous Charles VIII, la pénétration italienne va grandissant. La France s'élance au devant de l'envahisseur et l'appelle.

Jusqu'au voyage de Charles VIII en Italie, le style italien, qui s'était déjà introduit en France, n'était pas encore pratiqué à la cour de France ni très officiellement, ni peut-être même très consciemment. Louis XI le pratiqua, sans doute, je viens de vous le démontrer, mais, vraisemblablement, sans avoir médité sur ses origines. C'était pour quelques princes un goût personnel ; ce n'était pas une mode imposée. Après le retour de Charles VIII, il en fut tout autrement. Le style italien n'eut pas seulement pour adeptes quelques hommes de goût fin et délicat, ayant sur lui un avis motivé : par exemple, les seigneurs de la maison d'Anjou, les prélats en contact journalier avec la cour de Rome, les Estouteville, les Amboise, les Thomas James, etc. Le style italien eut alors pour lui la foule des courtisans, des gens en place, ou des gens riches et éclairés, et, ensuite, toute cette masse d'âmes vulgaires, de moutons de Panurge qui s'empressent d'adopter une opinion qu'ils auraient été incapables d'inventer, dès que cette opinion est à la mode : ce qu'on appelle le « toute la France » ou aujourd'hui, le tout Paris ; c'est-à-dire les adorateurs du fait accompli, les convertis par vanité se métamorphosant en fanatiques, pour se substituer aux inventeurs et aux ouvriers de la première heure.

Il y a dans l'église d'Aigueperse, en Auvergne, près de Montpensier et de Riom, un tableau remarquable de Benedetto Ghirlandajo, qui se trouve depuis le xve siècle dans cette province où il a été

peint. Benedetto Ghirlandajo est le frère de Domenico Ghirlandajo, l'immortel auteur des fresques du chœur de Santa Maria Novella à Florence. Voir l'article de M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. 34, 35, 36.

Vasari a parlé du voyage de Benedetto Ghirlandajo en France. Il a dit : « Benedetto était ensuite resté plusieurs années en France où il travailla et gagna pas mal ; il s'en revint à Florence avec beaucoup de privilèges et de présents qu'il avait reçus de ce roi (le roi de France) en témoignage de ses talents ». Le tableau de Benedetto Ghirlandajo de l'église d'Aigueperse est signé et daté. La date est malheureusement effacée : mais elle doit être contenue entre les années 1480 et 1494 environ. Benedetto a dû exécuter chez nous d'autres peintures aujourd'hui perdues, car Lanzi a dit : « *Benedetto dipense in Francia forse più che in Italia.* »

L'inscription du tableau de Ghirlandajo est bien curieuse et bien précieuse, car elle est en français. La voici : « Ie Benedit a Guirlandajo florentin ay fait de ma main ce *tablautin* Mil CCCC... a Bourbon la maison de monseigneur dauphin d'Auvergne... » Benedetto dut rester en France jusque vers 1494. Voir Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. 34, p. 395 et suivantes.

La même église d'Aigueperse possède un autre chef-d'œuvre italien. C'est un très beau tableau de Mantegna, représentant un saint Sébastien beaucoup plus grand que le tableau du musée du Belvedère à Vienne.

Pourquoi ces deux tableaux à Aigueperse ? Le seigneur d'Aigueperse était Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, compagnon de Charles VIII, dans l'expédition italienne de 1494-1495, mort à Pouzzoles le 5 octobre 1496. Ce Gilbert de Bourbon avait épousé en 1481 Claire de Gonzague, sœur du marquis François, seigneur de Mantoue et maître de Mantegna.

Donc, présence en France bien constatée depuis le xve siècle de deux peintures italiennes, dont l'une exécutée sur place par un artiste ultramontain qui a séjourné chez nous et y a beaucoup travaillé sous Charles VIII,

Une preuve du rayonnement de l'art italien importé se voit dans une copie ancienne et contemporaine du tableau de Mantegna. Elle est la propriété d'une église dans le Forez, près de Saint-Galmier.

Les deux peintres attitrés de la cour, Jehan Bourdichon et Jehan Perreal, connaissaient l'Italie. Bourdichon trahit les influences italiennes qu'il a reçues, comme on s'en aperçoit dans les Heures d'Anne de Bretagne. Nous vous l'expliquerons en traitant du milieu tourangeau. Des textes nous montrent Perreal en Italie à la suite des souverains français.

Dans l'inventaire d'Anne de Bretagne, publié par M. Leroux de Lincy, on rencontre fréquemment des portraits et des tableaux de de toutes sortes avec l'indication qu'ils ont été apportés d'Italie, qu'ils sont à la mode italienne.

Charles VIII revient d'Italie en 1495, ramenant avec lui non seulement des objets d'art dont un seul convoi, comme on dirait aujourd'hui, ne pesait pas moins de 87.000 livres, mais encore de nombreux artistes et ouvriers. Nous possédons un état de ces ouvriers, daté de 1497, et il en suppose d'antérieurs. Or, sur cet état, nous voyons figurer le fameux Jean Joconde, Dominique de Cortone, le chevalier Paganino, le sculpteur Pacherot qui s'établit en Touraine. De 1494 à 1503 nous trouvons à Amboise, fondant une usine de terre émaillée, l'Italien « Jérôme Solobrin, » sans doute frère ou parent de Leocadius Solobrinus, de Forli.

J'aurai plus tard l'occasion de vous citer l'état des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII, publié par M. Anatole de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, t. Ier, p. 94.

M. Raffaele Erculei, dans le Catalogue de l'exposition rétrospective des œuvres de sculpture en bois et de marqueterie qui eut lieu à Rome en 1885, cite trois artistes napolitains qui furent emmenés en France par Charles VIII après l'expédition d'Italie, c'était Bernardino di Brigida, Domenico d'Ortona et Alfonso di Massa.

Les rois de France, une fois qu'ils eurent été mis en contact avec l'Italie, n'encouragèrent pas seulement l'art italien ; ils encouragèrent aussi la littérature italienne et entretinrent des poètes de cour italiens. Voyez ce que M. de Montaiglon, dans le *Bulletin de la Société des antiquaires*, année 1864, p. 149-153, a dit de Lodovico Heliano, poète italien, et de Fausto Andrelini de Forli, auteur de poèmes latins sur Charles VIII. C'est un symptôme dont il faut tenir compte et qui prouve que tout conspirait chez

nous en faveur du succès des idées italiennes. Il y a des moments où on se demande comment il se fait que l'art français ait survécu.

Sous Louis XII, le mouvement d'importation grandit toujours... Caractère de Louis XII, — contact forcé avec l'Italie —. Par certains côtés, Louis XII est un souverain italien ou tout au moins s'est efforcé de le paraître.

Au musée de Cluny se trouve une Madone en mosaïque assise entre deux anges adorateurs. Cette mosaïque a été portée par la Révolution au musée des monuments français, et Lenoir en a parlé d'une façon bien inexacte (*Musée des monuments français*, t. IV, p. 168, numéro 156 de l'édition de 1810). Lenoir avait tout confondu. Il a pris l'auteur de l'œuvre pour un président du Parlement de Paris! Depuis le XVIe siècle, jusqu'en 1793, cette mosaïque avait été conservée dans l'église Saint-Merry, à Paris, où Sauval l'indique (t. I, p. 438), ainsi que tous les guides de Paris au XVIIIe siècle. Elle avait été donnée à l'église Saint-Merry par Jean de Ganay, président au Parlement de Paris, depuis le 27 juin 1490, chancelier de France en 1507, mort à Blois en 1512 et inhumé le 4 juin de la même année à Saint-Merry. Une inscription en deux lignes qui existe encore en partie au bas de la mosaïque rappelait que Jean de Ganay avait rapporté ce monument d'Italie : « Dominus Johannes de Ganay Presidens parisiensis..... adduxit de Italia Parisius hoc opus musaïvum. » La mosaïque, antérieure à la nomination de Jean de Ganay comme premier président, 1505, portait une seconde inscription aujourd'hui perdue mais venue jusqu'à nous par les livres : Opus Magistri Davidis Florentini MCCCCLXXXXVI, 1496.

Ce maître, David Florentin, c'est David Ghirlandajo, l'un des frères de Domenico et de Benedetto. Vasari a parlé de David Ghirlandajo. Vasari signale l'existence de la mosaïque actuellement au Musée de Cluny. Il la croyait faite pour le roi de France. « Face David sopra un grosso quadro di noce, per mandarla al re di Francia una madona di musaïco che fu molto lodata. » David ne vint pas en France. Mais nous avons vu que son frère Benedetto y vint.

Sous Louis XII, Mécènes, grands seigneurs, roi de France, tous gagnés à l'art italien. C'est une conspiration universelle.

Thomas Bohier — qui fit exécuter les premiers travaux du château de Chenonceaux d'un goût ultramontain caractérisé et modeler son portrait et celui de sa femme, avec la légende *Sans Varier*, par un médailleur italien — Thomas Boyer avait un frère nommé Antoine qui était abbé de Fécamp. Cet abbé de Fécamp avait longtemps sans doute habité l'Italie ; il avait fait à Gênes la connaissance d'artistes italiens formant les ateliers industriels dont je vous ai déjà dit deux mots et dont je vous reparlerai bientôt. Il commanda à Gênes, par contrats passés devant notaire dont les minutes nous sont parvenues, deux monuments qui existent encore et qu'on peut voir à Fécamp. Nous les étudierons en détail et nous vous en nommerons les auteurs. A un moment où la Cour de Rome s'était fait l'adepte de la Renaissance classique et, en tout ce qui ne touchait pas aux dogmes, l'humble servante de l'Humanisme, les relations du clergé français avec le Saint-Siège étaient destinées à propager chez nous, dans le domaine des arts, la doctrine ultramontaine.

Thomas James, évêque de Saint-Pol de Léon et plus tard de Dol, était né à Saint-Aubin-du-Cormier. Ce Breton passa la majeure partie de sa vie à Rome. Il y remplit les fonctions de gouverneur du château Saint-Ange. Le sceau qu'il commanda en 1478 appartient, comme l'a établi M. Müntz, au plus pur style de la Renaissance classique. Bien mieux, il reposera sous un mausolée absolument italien que l'un des Juste, Jean probablement, lui élèvera dans la cathédrale au grand ébahissement des derniers défenseurs des principes septentrionaux et nationaux de notre art français.

Thomas James, avant de confier, peut-être de son vivant, l'exécution de son tombeau à un Italien, avait déjà contribué à introduire en France des œuvres d'art italiennes. Il possédait des miniatures d'Attavante de Florence. Voyez le *Missel de Thomas James*, évêque de Dol, par M. Léopold Delisle ; article publié dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 13, p. 311 et suivantes.

Par ses titres de naissance, par son énorme fortune, Guillaume d'Estouteville, cardinal de la sainte Église romaine, n'était pas à Rome un moins grand seigneur qu'à Rouen et il fut chez nous un des premiers apôtres de la Renaissance classique. Il ouvrait une voie dans laquelle son successeur Georges d'Amboise ne manqua pas de s'engager. Cette fois, le cardinal de Rouen n'était pas seule-

ment le fin diplomate pour lequel l'Italie n'avait pas de secrets. C'était, après le roi, le premier personnage du royaume et chez lui, dans sa convoitise de l'Italie, l'artiste valait, s'il ne surpassait, le politique. Nous aurons l'occasion d'analyser les monuments qu'il fit élever sur les bords de la Seine. Il commanda des statues à des sculpteurs italiens ; il eut à sa solde, à Gaillon, une colonie d'artistes italiens, une escouade de praticiens italiens. Il faisait peindre ses chapelles par des Italiens, notamment par Solario. Nous possédons les comptes de la construction du château de Gaillon.

D'autres membres de la même famille, d'autres prélats du nom d'Amboise, introduisirent aussi en France les principes de l'art italien et lui livrèrent les murailles de la cathédrale d'Albi.

Le neveu de Louis Ier d'Amboise, Louis II, cardinal d'Amboise, digne héritier de ses nobles inspirations, donna à la cathédrale d'Albi une splendeur sans rivale. Il fit venir à Albi des artistes italiens, Bolonais ou Modénais pour la plupart. L'immense voûte reçut une magnifique teinte d'azur et, sur ce fond simulant le ciel, se détachèrent au milieu d'arabesques, qui rappellent les somptueuses décorations des palais de Rome et de Florence, les principales scènes de la religion. Au centre de l'abside, le Christ législateur avec les évangélistes et les docteurs de l'Église latine ; puis les patriarches, ancêtres de Notre-Seigneur ; diverses scènes de la Bible, l'Annonciation, la Transfiguration, l'Incrédulité de saint Thomas, le Couronnement de Marie dans le ciel, les Vierges sages et les Vierges folles, les vertus théologales et cardinales, sainte Cécile et une foule d'autres saints qui convergent tous vers le *Jugement dernier*. — A Saint-Cernin de Toulouse, le chœur est tout couvert de peintures italiennes. Pilastres peints. Décoration absolument italienne et semblable, dans certaines parties, à celle de sainte Cécile d'Albi. Mais je serais porté, — je n'en dis pas davantage — je serais porté à la croire antérieure, à cause de la grande peinture du cul-de-four. C'est bien l'art de l'Italie du xve siècle. En résumé, cette décoration peinte est une œuvre absolument et exclusivement italienne.

SIXIÈME LEÇON

29 Janvier 1890

LA PÉNÉTRATION ITALIENNE

(*Suite.*)

Messieurs,

Vous vous rappelez comment, — pour vous faire bien saisir la main mise, petit à petit, sur l'art français par l'art italien, — j'ai été amené à grouper en un seul faisceau les preuves de l'influence italienne, preuves disséminées, multiples et souvent assez distantes, chronologiquement et géographiquement, les unes des autres. Il résulte de ce procédé une énumération un peu fastidieuse, car, il s'agit presque exclusivement d'un enregistrement de faits, le temps me manquant en ce moment pour insister sur chaque monument et sur chaque démonstration. Je vous prie de me pardonner cette ennuyeuse énumération : elle me paraît à présent plus que jamais nécessaire. En effet, nous nous apercevons aux examens des élèves de l'école du Louvre que, trop souvent, l'assistance au cours n'est pas fécondée par un travail personnel. Et ce travail personnel, je dois tout faire pour le provoquer. Ainsi, malgré moi, je suis ramené à l'analyse.

Nous en étions restés au règne de Louis XII. Nous avons vu que Louis XII, par la force des circonstances, est par certains côtés un souverain italien, un souverain déjà entouré d'Italiens et qui a un intérêt, ne fût-ce qu'un intérêt de gloriole, à paraître très au courant des choses italiennes et du goût italien. Nous verrons que

non seulement il entretient en France des ateliers italiens, mais il commande encore des œuvres d'art en Italie. Nous avons passé en revue nombre d'objets d'art importés d'Italie en France. Parmi ces objets, il y en avait de très importants qui ont laissé des traces même dans l'histoire des arts de l'Italie, car Vasari n'a pas manqué d'en parler. Je vous en ai cité quelques-uns..... Nous avons énuméré les grands seigneurs et quelques-uns des prélats qui, gagnés à la cause italienne, conspirent avec le roi pour amener le triomphe des arts inspirés de l'antiquité. Je vous ai cité Antoine Bohier et les marbres génois de Fécamp ; Thomas James, les encouragements donnés par lui à l'art italien et son tombeau exécuté par un des Juste dans la cathédrale de Dol ; Estouteville, l'archevêque de Rouen, les deux archevêques de Rouen du nom d'Amboise (Georges et Charles), surtout le cardinal Georges, mort en 1510, créateur du merveilleux château de Gaillon.

Dans la série des diplomates qui se firent les auxiliaires des principes de la Renaissance classique, n'oublions pas un visiteur attentif, un hôte fréquent de l'Italie, Commynes, l'agent de Louis XI et de ses deux successeurs. Dans le tombeau qu'il se fit élever aux Grands-Augustins de Paris, en 1506, trois ans avant sa mort, tombeau dont les débris sont partagés entre le Louvre et l'école des Beaux-Arts, Commynes a manifesté son goût pour l'art décoratif italien et il a dû employer même peut-être les ateliers italiens établis déjà en France et à Paris par les rois. Philippe de Commynes a parlé des ouvriers italiens qu'il connaissait bien et que Charles VIII avait amenés. Mlle Dupont, dans son édition de *Philippe de Commynes* nous apprend qu'une somme de 1591 livres tournois fut payée, des finances du roi, à Nicolas Fagot, son tapissier ordinaire pour « l'amenaige, voiture et conduite depuis Napples..... jusqu'au Chastel d'Amboise..... de plusieurs tapisseries, librairie, paincture, pierre de marbre et de porphyre et autres meubles (du poids d'environ 87.000 livres) et semblablement pour la nourriture de XXII hommes de mestier pendant XXXIII jours, à la raison de 10 sous par jour, lesquelz icelluy seigneur a fait venir du dit Napples pour ouvrer de leur mestier à son devis et plaisir. »

(Sur Commynes et son tombeau, voyez ce que j'ai dit dans mon article sur *la part de l'art italien dans la sculpture de la première*

Renaissance classique française publiée en 1885 dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans le tome II de mon Lenoir. Nous étudierons la matière avec vous sur place dans le musée de la Renaissance. Mais en attendant ne manquez pas d'enregistrer le fait de l'existence de ce monument).

Un autre diplomate ou un autre fonctionnaire de Louis XII, qui fut gouverneur de Gênes en 1507, est dans le même cas que Commynes. C'est un gentilhomme picard, Raoul de Launoy, qui se fit exécuter par Antonio della Porta, à Gênes, un tombeau apporté et élevé dans l'église de Folleville où il se voit encore. Ce tombeau, œuvre excellente, a été gravé dans *Palustre*, t. I. Nous en reparlerons.

Citons ici les ouvriers italiens employés chez Michel Colombe. Une lettre très curieuse de Jehan Perréal, qu'a fait connaître M. Benjamin Fillon (*Documents sur Michel Colombe*, extrait de *Poitou et Vendée*, p. 5), nous montre, dans l'atelier même de Michel Colombe, deux artistes italiens travaillant avec lui, pendant cinq ans, de 1502 à 1507, au tombeau de François II de Bretagne. Ce simple fait sera commenté plus tard par nous, à propos de Michel Colombe.

Sous Louis XII, les ateliers italiens qui couvrent la France produisent déjà beaucoup et inspirent tout autant. Comme preuve : la tribune ou chaire à lire les actes publics de la place Grégoire de Tours, au coin de la rue du Général-Meunier à Tours, derrière la cathédrale. C'est un remarquable travail italien, tout au moins de composition, peut-être même vénitien, je vous dirai pourquoi. Depuis trois ans, j'en sollicite la photographie sans pouvoir l'obtenir.

Autres monuments de style italien sur le sol français : à Tours, fontaine de Beaune-Semblançay, du commencement du XVIe siècle environ, faite par Bastien Bourgeois, le neveu de Michel Colombe, mais absolument italienne de forme et peut-être avec le concours d'Italiens, au moins pour la composition.

Pendant que je parle de fontaines, citons les fontaines de marbre fabriquées en Italie et envoyées en France vers 1507 pour le château de Gaillon où il y en avait deux ; une d'elles est au Louvre. La fontaine du château de Nantouillet envoyée de Gênes en France en

1530 (*Archives de l'art français*, t. III.) : la fontaine de marbre brisée du château de Blois, dont quelques fragments subsistent dans la cour du château ; exécutée sous Louis XII, car on y voit le porc-épic.

A Avignon, église Saint-Agricol, en entrant, à droite, très beau bénitier en marbre, de style italien, fin du xve siècle ou commencement du xvie : règne de Louis XII. Autre bénitier plus petit, vers a petite porte de droite, au fond de l'église. Ce bénitier en marbre est encore italien. Il a une forme bizarre, en piscine. Une coquille orme le principal motif de la décoration. Ce second bénitier est peut-être légèrement postérieur au premier.

Bénitier de la petite église de Sainte-Radegonde de Marmoutier, près de Tours, de forme absolument italienne, daté de 1522. La mode dura plus de vingt ans. Ces objets devaient être fabriqués en grand nombre et comme des produits de pacotille par des ateliers rompus à cette besogne ; ateliers sédentaires ou ambulants. J'estime que ces ateliers étaient, même en dehors de l'Italie, composés en majeure partie d'Italiens. Un bénitier semblable à celui de Sainte-Radegonde de Marmoutier se voit en Espagne dans une église de Barcelone, la Merced.

A Bourges, dans l'église Notre-Dame, ancienne église du couvent de l'Annonciade, où vécut Jeanne de France, la première femme répudiée ou divorcée de Louis XII, morte en 1507, on voit un très joli bénitier de goût italien, daté de 1507.

A Toulouse, musée contre le mur, dans le deuxième cloître, petit bas-relief italien milanais ou lombardo-vénitien.

Buste du prétendu Guillaume de Rochefort à l'école des Beaux-Arts, provenant du *Musée des monuments français*. Gravé, — à tort dans la Renaissance de M. Léon Palustre comme une œuvre française — et dans mon travail sur *la part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, p. 25, comme une œuvre italienne. Vous le trouverez également dans mon tome III de Lenoir.

Buste de la collection de M. de Blacas à Ussé.

Des portes de marbre italien, il n'y en a pas qu'à Gênes, qu'à Milan, qu'à Crémone, qu'à Lodi, qu'à Brescia et qu'à Vérone. Il y en a une charmante à Mâcon. Absolument inconnue. On n'a jamais daigné la photographier.

Je vous signale seulement (me réservant d'y revenir) les ateliers de marbriers italiens travaillant pour l'exportation à Gênes, à Carrare, à Milan, à Come, à Brescia, à Venise. Les statues funéraires en marbre blanc qui se voient dans l'église de Folleville, dans le département de la Somme et qui représentent Raoul de Launoy et de Jeanne de Poix sa femme, dont je vous parlais à l'instant, viennent précisément de ces ateliers.

A citer, comme sorti de la même production industrielle, le tombeau des ducs d'Orléans exécuté pour l'église des Célestins de Paris par une association d'artistes génois et florentins, sur les ordres de Louis XII. Ces artistes étaient : Michele d'Aria di Pello di maestro Beltrano ; Girolamo Viscardo di Maestro Paolo ; Donato di Ballesta Benti ; Benedetto di Bartolommeo. Le monument existe encore à Saint-Denis.

A Gaillon, il y avait des Italiens employés, d'après les comptes. Quand bien même il n'y aurait pas de comptes nommant les artistes italiens, les monuments sont là pour nous révéler la présence de ces artistes.

Il existe, au Louvre, un portrait du maréchal d'Amboise trop longtemps appelé Charles VIII et attribué autrefois à Léonard de Vinci ; il est d'Andrea Solario. Ce tableau que vous connaissez est là-haut dans la galerie italienne du bord de l'eau. Il a été acheté par Louis XV au capitaine des gardiens de la cour du Louvre qui s'appelait M. de Cohède. Ce portrait pourrait bien avoir été peint en France par Andrea Solario, quand l'artiste vint passer deux années à Gaillon (1507-1509) pour exécuter les peintures de la chapelle du cardinal Georges d'Amboise. De même, la *Vierge au Coussin vert*, qui provient d'une église de Blois. C'est ce que M. de Montaiglon a très bien établi. La Vierge au coussin est le petit chef-d'œuvre du salon carré, connu, archiconnu, mais non pas au point de vue où nous nous plaçons en ce moment.

Lorenzo da Mugiano travaillait à Milan pour la France. Statue de Louis XII au musée du Louvre, provenant de Gaillon. C'était autrefois une statue à mi-corps. Elle porte cette inscription : « Mediolanensis Laurencius de Mugiano opus fecit 1508. » Deux autres statues du même artiste figuraient à Gaillon ; l'une représentait le cardinal, l'autre son neveu Charles d'Amboise. D'après Lenoir, la statue de

Louis XII était au château de Gaillon, entourée de plusieurs autres statues de terre cuite peinte. Dans ma pensée, ces œuvres devaient être du napolitain ou du modenais Guido Mazzoni, ayant travaillé à Naplés. Autres œuvres en France de Lorenzo da Mugiano : Douze bustes d'empereurs romains destinés à être mis dans des médaillons et conservés à la bibliothèque de Grenoble et signés : M. L. OPVS. LAVR. MVGIANO (Voir une note dans les *Nouvelles archives de l'art français*, troisième série, t. IV, année 1888, pages 2 et 3).

Non seulement les estampes italiennes, comme celles de Nicoletto de Modène, non seulement les moulages des délicates arabesques italiennes, des pilastres, des frises parvenaient chez nous et inondaient nos ateliers, mais encore nos frontières étaient ouvertes à l'invasion de cette monnaie d'art qu'on appelle les médailles et les plaquettes. Preuves de l'importation des plaquettes italiennes en France par la reproduction d'un grand nombre de leurs sujets sur des édifices exécutés en France. L'influence des centres d'art où se fabriquaient ces petits monuments de bronze n'a guère été moins grande en France qu'en Italie. J'ai relevé un grand nombre de ces imitations prouvant chez nous la pénétration italienne. Voir mon mémoire sur l'*imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle.*

Il y avait une colonie italienne à Lyon sous Louis XII. Voir Eug. Müntz, *Nicolas Spinelli à Lyon*, *la Renaissance en France*, p. 504.

Les Juste, sortis d'une famille toscane, établie à côté de Florence à San Martino, près des ateliers industriels de Fiesole et de Settignano, les Juste, après un court séjour aux carrières de Carrare, vinrent s'établir en France. Lisez : *La Famille des Juste en Italie et en France*, par M. Anatole de Montaiglon, 1 vol. in-8°.

Donato di Battisto di Matteo Benti, né en 1470, a surtout travaillé à Pietra Santa où se voient encore aujourd'hui quelques sculptures de sa main. Michel-Ange correspondit avec lui quand il le chargea de surveiller, à Carrare, l'extraction de blocs de marbre. Il fut très probablement un des deux artistes chargés d'accompagner en France et de poser dans l'église des Célestins le tombeau des princes de la famille d'Orléans, commandé par un secrétaire de Louis XII, au mois d'août 1502. Il fut de retour à Florence en 1508.

Benedetto da Rovezzano, qu'on appelait du nom de son père Benedetto di Bartolommeo, après avoir été un des auteurs du tombeau de la famille d'Orléans exécuté à Gênes pour les Célestins de Paris (aujourd'hui à Saint-Denis), accompagna le tombeau à Paris et dut séjourner en France de 1504 à 1507. On ne retrouve sa trace à Florence qu'au commencement de 1507. Voir l'article de M. de Tschudi dans la *Gazette archéologique*, 1885, p. 93 et suivantes.

Sur Dominique de Cortone ou le Boccador présent en France dès 1497 et premier architecte de l'Hôtel de Ville, voir, dans la *Gazette archéologique* de l'année 1888, p. 15 de la chronique, un article de M. F. Bournon.

Le célèbre ingénieur et architecte Jean Joconde dont M. Palustre s'est appliqué à nier l'influence chez nous est pourtant bien venu en France et à Paris, où il a bâti le pont Notre-Dame, sous Louis XII. Il était pensionné par Charles VIII et par son successeur. Ce religieux dominicain ne s'est pas amusé à faire sur les bords de la Seine un simple voyage d'agrément. Il a travaillé, et surtout il a dirigé des travaux dans un certain sens, et de ces directions, de ces influences morales, il ne reste pas de traces dans les comptes, car il ne pouvait pas en rester. On ne donne pas toujours des avis et des conseils par devant notaire, et, d'autre part, les œuvres signées d'un artiste, quand elles sont authentiques, ne sont pas toujours les plus authentiques de toutes ses œuvres.

Un Italien, celui-là contraint et forcé, introduisit ou tout au moins importa en sa personne la doctrine italienne en France, mais sans contribuer à la répandre ; c'est le premier patron de Léonard de Vinci, le prisonnier de Loches, Ludovic le More, qui a laissé dans sa prison des traces de son goût pour le dessin. Voyez le curieux livre sur le château de Loches.

Les ateliers royaux d'Amboise et de Blois sont faciles à reconstituer avec « l'état des payements des gaiges et entretenement de certains ouvriers, gens de mestier et autres personnaiges, que le dit seigneur Charles VIII (ou Louis XII suivant les dates) a fait venir de son royaume de Sicille, pour ouvrer de leur mestier à l'usage et mode d'Ytallie. »

L'usage et la mode d'Italie : cela existait à la cour du roi de France, cela se pratiquait, cela se payait. heureuse dépense à

laquelle nous avons dû d'abord quelques très beaux monuments comme les deux statues équestres de Louis XII à Blois et le tombeau de Charles VIII à Saint-Denis, heureuse dépense grâce à laquelle nous pouvons aujourd'hui imposer la vérité aux incrédules, car la finance est toujours paperassière.

Nous aurons l'occasion de revenir sur les ateliers royaux d'Amboise et de Blois. J'insisterai seulement aujourd'hui sur l'atelier royal italien de Paris, qui était installé à deux pas d'ici, à l'endroit où est aujourd'hui l'Institut et la rue de Seine.

Établis d'abord à Amboise, à Tours, à Blois et dans le voisinage des châteaux de la vallée de la Loire, particulièrement chers à leurs protecteurs, les artistes italiens se rapprochèrent peu à peu de la capitale. Au commencement du XVIe siècle, ils sont, ou du moins quelques-uns d'entre eux sont domiciliés à Paris, et l'hôtel du Petit-Nesle devient, à partir de ce moment, la Bastille de l'art transalpin en France.

C'est aujourd'hui un point absolument mis hors de doute. Il y eut à Paris, au moins depuis 1504, un véritable établissement royal, une sorte d'atelier permanent dans lequel tous les arts de l'Italie furent pratiqués sous le patronage de la cour de France ; cet état de choses dura fort avant dans le XVIe siècle jusqu'au règne de Henri III et même au delà. Lorsque, plus tard, en 1608, Henri IV ouvrit le Louvre aux artistes, il ne fit donc que rapprocher du Palais les artistes royaux séparés de celui-ci jusque-là par le fleuve.

Le château du Petit-Nesle, dès le début, hébergeait confortablement, paraît-il, les étrangers, car la bonne réputation du logement affecté par les rois de France à leurs hôtes avait assez pénétré en Italie pour que Vasari s'en soit fait l'écho dans ses *Vite*. Grand est le nombre des artistes italiens qui se succédèrent dans cet hôtel avec le titre de pensionnaires des rois de France. Ils y vivaient en famille, s'y mariaient entre eux, et plus d'un y mourut sans revoir le sol natal. C'est là qu'habita probablement, pendant l'exécution du tombeau de Charles VIII — et peut-être pendant celle de ses deux statues de Louis XII, — Messire Guido Paganino, créé chevalier par Charles VIII. On sait que Guido Mazzoni vécut vingt ans en France avec sa femme Pellegrina Discalzi et avec sa fille qui sculptaient comme lui. C'est là que dut être logé ce Benedetto (da Rovezzano) qui, sui-

vant Vasari, vint chercher fortune en France et y séjourna pendant quelque temps. C'est là que Montorsoli, durant son court séjour à Paris, dut venir visiter ses compatriotes, s'il n'y travailla pas lui-même pour François Ier. C'est là qu'était établie la famille des della Robbia et qu'elle y prospérait, pendant et après la construction et la décoration du château de Madrid. C'est là que Cellini demeura avec ses élèves et s'installa pour modeler et fondre sa nymphe de Fontainebleau. C'est là qu'Ascanio, devenu orfèvre du roi Henri II, épousa une fille de Girolamo della Robbia. C'est là qu'il se trouvait encore quand, digne élève de son maître, il tua d'un coup d'arquebuse un bourgeois de la rue Saint-Denis, en 1563. C'est là que Jérôme della Robbia mourut au service de la France, le 4 août 1566, après avoir fait la statue de Catherine de Médicis que je demande en vain à l'école des Beaux-Arts.

C'est à côté, et probablement dans une sorte de dépendance du même hôtel, que Rustici avait exécuté son cheval de bronze, aujourd'hui disparu. La liste des noms à citer serait interminable. Il est facile de comprendre maintenant l'intérêt que présentent les objets sortis de cet établissement du Petit-Nesle. A ce titre quelques monuments qui nous sont parvenus par héritage du musée des monuments français, après avoir été tirés du château de Gaillon, méritent une attention toute particulière.

Oui, messieurs, j'attire tout particulièrement votre attention sur ce fait. Un très grand nombre de monuments exécutés par ces ateliers italiens, mêlés aux artistes français, tant au Petit-Nesle qu'à Gaillon, existent encore. J'ai accumulé dans une salle du Louvre, aujourd'hui la salle de Michel Colombe, plusieurs témoignages de leur activité. Il en reste encore beaucoup qui ont été oubliés à l'école des Beaux-Arts. Nous irons examiner ensemble ceux du musee du Louvre.

Aidez-moi donc à reconquérir quelques-uns de ceux qu'on s'est entêté depuis quarante ans à laisser à l'école des Beaux-Arts. Il suffit que l'opinion publique se prononce. De nombreux morceaux ont été volontairement condamnés à la destruction et ne sont plus que des moellons. Mais il reste encore quelques pièces de premier ordre. La place de celles-ci est au Louvre, puisqu'elles ne sont que le complément d'une collection qui lui a été attribuée.....

Une fois qu'on arrive au règne de François Ier, les preuves abondent tellement que leur simple énumération deviendrait encombrante. D'ailleurs, pour cette période de notre art national, l'opinion publique a moins besoin d'être redressée. Je me bornerai à vous rappeler quelques noms qui évoqueront tous vos souvenirs : Léonard de Vinci en France ; Andrea del Sarto ; Rustici ; Vignole ; Primatice ; Giovanni Battista della Palla, le fournisseur des œuvres d'art de François Ier ; Benvenuto Cellini ; Ascanio de Tagliacozzo ; Montorsoli ; Serlio ; Michel-Ange, ses rapports avec la France ; Fontainebleau et son école.....

SEPTIÈME LEÇON

5 Février 1890.

LE MILIEU TOURANGEAU
BOURDICHON

Messieurs,

Dans l'enseignement que j'ai l'honneur de professer devant vous depuis quatre ans et dont vous avez bien voulu saisir la pensée directrice et la méthode, tout se tient. Les faits acquis et démontrés ont toujours besoin d'être présents à l'esprit des auditeurs pour leur faciliter l'acquisition et l'assimilation des démonstrations nouvelles. Les fractionnements que nous sommes obligés de faire pour les besoins de la démonstration n'existent pas en effet, ou n'existent que bien rarement dans la réalité. D'abord les corps simples, à l'état de pureté essentielle, n'existent presque pas dans la nature et sont même, en quelque sorte, incompatibles avec l'idée de la vie qui, à tous les degrés de l'échelle des êtres, n'est que combinaison, combustion, amalgame, dégagement et transformation. L'isolement des principes constitutifs de la vie ne peut être que le produit de l'analyse. Or, l'analyse chimique ou morale suspend, au moins momentanément, la vie de l'être qu'elle examine et qu'elle explique.

Pour nous rendre compte de la vie artiste d'un peuple, à une certaine heure donnée de l'histoire de l'art, il faut donc ne pas séparer, dans notre pensée, au moment de la synthèse, les éléments divers dont cette organisation vitale est formée, et que nous nous appliquons précisément, pendant l'analyse, à isoler dans le sujet de notre étude. Il faut toujours être prêt à reconstituer immédiate-

ment au moindre signe ce que nous avons provisoirement et momentanément désuni : et, pour cela, il faut toujours avoir le reste de l'ensemble à sa disposition dans sa mémoire et, en quelque sorte, tous les éléments isolés de cet ensemble dans sa main. Le corps décomposé se reforme alors aussitôt et sa vie n'est pas interrompue.

Je me crois obligé de dire cela, Messieurs, par ce que je crains de ne pas être compris par les personnes qui voudraient juger ma doctrine sur l'audition d'une seule de mes propositions. On devra réunir et additionner toutes ces propositions successives et fractionnées pour en établir les conclusions d'ensemble. J'espère que mon total général est juste. Mais, pour que ce total général soit juste, il faut n'omettre aucun chiffre de l'addition.....

Aujourd'hui nous étudierons le mouvement particulier de pénétration italienne, avec sa modalité spéciale, qui se produisit dans la vallée de la Loire.

Avant de vous parler des œuvres de sculpture et des hommes qui apparurent dans la vallée de la Loire pendant le xve siècle, j'estime qu'il convient de vous entretenir du milieu particulier où l'école qui devait être celle de l'avenir allait se former, trouver sa nourriture et préparer son rapide développement.

La Touraine, ou, pour parler plus exactement au point de vue géographique, la vallée de la Loire, depuis sa brusque direction de l'Est à l'Ouest, la Touraine avec les provinces voisines a été destinée à devenir le théâtre d'une importante évolution de l'art par une double raison : par une cause politique et par une cause morale. L'école franco-italienne ne pouvait pas naître ailleurs, et son berceau était d'avance tout préparé. La construction des nids et des bauges, dans la prévoyance instinctive de la nature, a toujours précédé la ponte des œufs et la naissance des petits.

En effet, depuis le commencement du règne de Charles VII, la royauté, on peut dire la France, car alors c'est la même chose, la France, pour éviter la gangrène de l'invasion, est obligée de se mutiler. Elle s'ampute courageusement de tous ceux de ses membres qui sont attaqués par la maladie ; elle s'évade des provinces du Nord devenues anglaises. Paris est abandonné, et avec Paris, toute cette tradition de culture officielle, tous les résultats acquis par quarante ou cinquante ans d'efforts dans une voie

déterminée, par une dynastie de souverains éclairés et de passionnés amateurs. Vous savez donc ce qu'on abandonnait. Je vous l'ai montré en détail, il y a deux ans. Évoquez le souvenir de tout ce que je vous ai dit. Appliquez la méthode que je viens de définir en commençant cette leçon. Je résume seulement les conséquences des événements militaires. C'est l'avortement de la pensée de Charles V ; c'est la faillite des rêves politiques de Charles VI et de Louis d'Orléans ; c'est l'abandon prolongé, pendant plus d'un siècle, de la direction intellectuelle de l'Europe. Mais, avant tout, il fallait se ressaisir et, si la tête était perdue, il fallait sauver le cœur. C'est ce que fit Charle VII en se repliant sur la Loire et en se retranchant sur le plateau du Berry. Il obéissait à la loi fatale de stratégie qui s'impose à notre pays en face de toute invasion victorieuse par le Nord.

Nous voilà une première fois bivouaquant sur la Loire. Un grand déchirement s'est fait : les traditions sont rompues. En effet, le centre de gravité de la France est changé. Il est redescendu vers le Sud. Cette transposition du siège du gouvernement n'est pas momentanée, comme elle l'a été de nos jours, en 1870, sans modifier l'assiette intellectuelle du pays. Au xve siècle, elle doit durer vingt-quatre ans, de 1422 à 1436, de la mort de Charles VI à l'entrée de Charles VII à Paris, c'est-à-dire pendant toute une génération d'hommes faits.

La capitale est maintenant à Bourges, mais surtout à Loches et à Chinon, aux environs de Tours..... Je vous l'ai montré l'année dernière. Pendant cet exode de la royauté loin de son siège originel, la cour a perdu le sens des doctrines éclectiques qui s'étaient formées dans le milieu parisien. Elle est soustraite au rayonnement du foyer inspirateur. Elle ne communique presque plus avec les provinces du Nord où les traditions périssent d'ailleurs, car on sait que le régime anglais a été absolument infécond à Paris. Elle ne communique plus guère avec l'Italie, sur laquelle toutes ses prétentions sont oubliées.

Elle est ouverte au contraire, aux doctrines d'art qui lui viennent de l'Est, c'est-à-dire de cette cour de Bourgogne, de cette cour qui n'était que la seconde en France sous Charles VI et qui, par son alliance avec l'Angleterre, par l'abaissement du fils de

Charles VI, c'est-à-dire par sa trahison, est devenue aujourd'hui la première chez nous et la plus brillante de l'Europe. Je vous ai expliqué tout cela, en vous faisant comprendre le prodigieux élan de l'école flamande ou franco-flamande pure, de la seule école qui, parmi les écoles françaises du Nord, ait survécu aux malheurs de la guerre de Cent ans.

Conséquences : L'art devient partout bourguignon, en Touraine comme ailleurs. Ce fut un deuxième baptême flamand subi par tout l'art français. Oui, il y eut une culture spéciale et intensive de l'art bourguignon ou franco-flamand, sur le plateau du Berry et dans la vallée de la Loire, à la cour de Charles VII. Jacques Morel, Jean Fouquet, les imagiers de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges, les statues de la chapelle du château de Châteaudun... Voilà un point que j'ai déjà établi et que j'établirai encore par des images photographiques et lumineuses, quand je ferai l'*histoire de la résistance* des éléments de l'art septentrional.

Mais, dans le bassin de la Loire, partout où circule la cour du roi de Bourges, cet art bourguignon devient l'art officiel du peuple tout entier : c'est dire déjà qu'il perd petit à petit quelques-unes des qualités de sa pureté native, au fur et à mesure que la cour de France reprend son importance. D'autre part, la vallée de la Loire est un bassin ouvert et facilement accessible, c'est une route naturelle ; cette route n'est pas fermée vers 1440 à quelques communications avec l'Italie. Fouquet passe les monts. Vous savez ce qu'il a rapporté de son voyage.

Dès 1445, — si vous voulez dès 1450, — les yeux des contemporains de Charles VII ne regardent plus uniquement ni du côté de Bourges, ni du côté de Dijon. L'orientation des goûts et des doctrines va changer tout doucement. La boussole esthétique devient inquiète et hésitante. Elle est tiraillée entre des attractions divergentes.

Les raffinés savent fort bien ce qui se passe déjà en Italie. Les principes de l'école flamande ne peuvent plus se maintenir dans toute leur rigueur aux yeux des amateurs qui connaissent la rivalité et la protestation méridionale. La tension du style septentrional baisse sensiblement au contact des nombreuses importations italiennes que nous avons énumérées déjà. Cela continue sous

Louis XI, car Louis XI le politique se garde bien de rentrer définitivement à Paris, et il reste prudemment sur la Loire, au carrefour des influences et des passions nationales, sans exposer sa couronne et sa personne aux surprises qui pourraient l'attendre dans les provinces récemment reconquises ou nouvellement annexées. L'ancien état des choses, antérieur aux malheurs de Charles VI, n'est pas reconstitué. Les traditions de la cour primitive des Valois ne sont pas complètement reprises sur leur terrain d'origine. Une atmosphère nouvelle est en train de se former autour de la royauté française, et je vous ai montré que cette atmosphère était sensiblement pénétrée de courants italiens. C'est là que vient vivre Michel Colombe qui donnera à l'art de cette période la plus haute expression que cet art ait pu atteindre.

Michel Colombe n'était pas tourangeau d'origine ; son domicile à Tours fut un domicile d'élection. Sa présence à Tours doit donc, jusqu'à preuve du contraire, être plutôt considérée comme une conséquence que comme une cause du caractère de l'école de la Loire. Mais avant de vous parler de Michel Colombe, je veux vous expliquer comment le milieu qui l'a inspiré a pu se produire. Et après avoir examiné les causes politiques, nous allons interroger certaines causes morales qui ont encore prédisposé la Touraine à être le théâtre d'une modification très importante de l'art.

La nature, par les lignes de ses reliefs, par son expression pittoresque, plastique, par ses suggestions morales, est une conseillère infatigable et invinciblement persuasive. Elle fournit au génie des habitants de diverses contrées un moule tout préparé dont, au sentiment des observateurs les plus sceptiques, les artistes les plus indépendants n'ont pas laissé de subir l'empreinte. Dans ce modelage ou plutôt dans ce moulage de l'esprit humain par la Providence, le bon creux survit à l'épreuve qui en sort et, quand celle-ci a disparu, il permet de la reconstituer et de l'expliquer. Il reste quelque chose de l'âme d'Albert Dürer dans le paysage et dans les perspectives de Nuremberg ; il reste quelque chose de l'âme de Haydn dans le décor agreste des coteaux de Salzbourg. Il reste quelque chose de l'âme de Van Eyck à Maeseck et à Maestricht. La nature des bords de la Meuse, aujourd'hui encore, nous explique l'artiste flamand et son école, comme le marquis de Laborde l'a si bien démontré dans ses *Ducs de Bourgogne*.

Je veux examiner avec vous si le milieu pittoresque de la Touraine n'a pas été pour quelque chose dans la prédestination du génie de la première école française du XVIe siècle.

Le paysage de la Loire est, surtout dans le voisinage des villes, d'un grand effet et d'un grand style à cause de sa vaste et profonde ceinture de collines et des longues lignes horizontales des levées, des bancs de sables et des quais. Il y a, dans ses perspectives, une combinaison harmonieuse et une note dominante de lignes horizontales qui calment et reposent l'esprit ; en même temps, un sentiment de paresse se dégage des eaux, en apparence épuisées, qui glissent plutôt qu'elles ne roulent sur un lit sablonneux, affectant les allures d'un estuaire et donnant à l'imagination l'impression mélancolique d'une grève abandonnée par la marée. La Loire, c'est presque un fleuve italien. A la tombée de la nuit et au lever du soleil, le paysage de la Loire a vraiment une tournure héroïque, mais d'un héroïsme sans violence, d'une largeur adoucie, amollie, détendue.

Pour comprendre la signification personnelle, le caractère individuel du paysage de la vallée de la Loire, il faut comparer ce paysage avec celui de la vallée de la Vienne. Ce dernier paysage est plus beau, peut-être plus pittoresque que celui de la vallée de la Loire, mais il est moins large, moins calme, moins paisible, moins reposé, moins majestueux..... Ce que je vous dis en passant est très incomplet, et la méditation est à poursuivre. Mais ce ne sont pas là des rêveries. C'est un effet bien certain, longuement analysé, c'est l'interprétation d'une architecture de lignes, d'une combinaison d'accords musicaux ; c'est, enfin, l'observation très précise de faits et d'accidents naturels dont la perception impose à l'esprit une impression morale à laquelle les artistes ne peuvent et n'ont pas pu rester insensibles.....

Ceci n'est pas un chapitre emprunté au mémoire du Schaunard d'Henri Murger : *De l'influence du bleu dans les arts*. M. Palustre a fait, avec raison, allusion à la concordance qui existe entre l'expression de la première Renaissance classique française et le sentiment qui se dégage des horizons calmes, reposés et doucement majestueux de la vallée de la Loire.

Je vous ai dit que la note dominante et particulière de l'art de

la vallée de la Loire consistait dans une détente très sensible et dans l'abaissement du diapason superaigu adopté jusque là par l'école franco-flamande. Il y a du rassérènement dans l'esprit de Michel Colombe ; il y a de la modération, de la noblesse, de la douceur, de la facilité, de la simplicité, de l'abandon, du soulagement même, car on sent qu'il a cessé d'être le prisonnier et l'esclave du modèle trop individuel. Chez Colombe, il n'y a plus rien d'excessif, plus rien de ce qui tendait à l'excès la sculpture inexorablement réaliste de l'école franco-flamande. Il n'y a plus rien de cette vérité étroite, accidentelle, vérité forcée, voulue, exagérée, grossie par les héritiers trop doctrinaires des principes de l'atelier de Claux Sluter. Il n'y a plus rien de leur pédantisme naturaliste, de leur violence préméditée, de leurs naïvetés préconçues, de leur paroxysme perpétuel, de leur long drame sans entr'actes, de leur insatiable curiosité psychologique qui fait ressembler quelquefois leurs portraits à l'interrogatoire d'un juge d'instruction, forçant avec l'âpreté d'un tortionnaire le prévenu à suer sa pensée à travers son visage.

Ne pourrait-on pas admettre que, à un certain degré, un premier apaisement a pu se produire dans l'âme de Michel Colombe par ses rapports avec l'âme du paysage tourangeau ? Bien d'autres apaisements allaient se verser, par d'autres voies, dans son esprit ; d'autres clartés sereines allaient descendre, en rosée, sur son cœur.

Au premier rang de ces rafraîchissantes influences, il faut placer la communication avec le modèle antique, et ses enseignements de modération, d'équilibre, de pondération, de généralisation, de transfiguration idéale, d'élargissement rationel, enseignements dont les monuments italiens parvenus en France étaient les éloquents interprètes aussi bien que leurs auteurs qui s'étaient déjà glissés dans les ateliers français.

L'autre jour, j'hésitais à vous parler de Jean Fouquet, quoique sa personnalité fût indispensable à ma démonstration, parce que Fouquet n'était que peintre, à ma connaissance du moins. Je n'hésite pas aujourd'hui à vous parler de Bourdichon. Jehan Bourdichon, tout peintre qu'il soit, m'appartient, car il peignait les statues et collaborait avec les sculpteurs. En 1478, il peignit par ordre de

Louis XI, pour la chapelle de Plessis-les-Tours, « une image de bois de monseigneur saint Martin à cheval et le povre, » image exécutée par le neveu de Michel Colombe, François Jacquet. Il reçut vingt écus pour avoir « estoffé et peint le dit saint Martin, le cheval et le povre de fin or moulu et de fin azur et autres couleurs riches. » *Archives de l'art français*, t. IV, p. 5.

Bourdichon naquit à Tours en 1457. Il fut le peintre officiel, le peintre en titre du roi de France depuis Louis XI, en 1484, jusqu'à François Ier en 1520. Il tient chronologiquement la place entre Fouquet et Clouet. Il avait été seulement connu jusqu'à ces dernières années par des travaux, ou plutôt, par des devis de commandes faites par la cour pour des funérailles, des fêtes publiques et des tournois. On possède avec certitude aujourd'hui un ouvrage de sa main et sorti irrécusablement de son atelier (Lisez *Archives de l'art français*, 1880-1881, p. 1 à 11).

En 1508, Anne de Bretagne fit ordonnancer en faveur de Jehan Bourdichon la somme de 1050 livres tournois pour avoir « richement et sumptuensement historié et enluminé unes grans heures pour notre usaige et service où il a mys et employé grant temps. »

Ce monument, qui est conservé à la Bibliothèque Nationale (Département des manuscrits), a été publié en fac-simile par Curmer. Vous en avez un exemplaire sous les yeux.

Pour déterminer le caractère précis du style de Bourdichon, pour faire comprendre qu'il mérite d'être regardé comme le représentant exact du sentiment de *détente* par lequel l'école de la Loire se distingue des autres écoles franco-flamandes de la France, je ne me servirai pas de témoin à moi-même. J'ai la bonne fortune de pouvoir invoquer devant vous le témoignage de l'historien de la Renaissance sous Charles VIII.

M. Müntz n'a pas cherché à expliquer, comme moi, le rôle de l'école tourangelle. Mais son appréciation du style de Bourdichon est très juste. La voici : « Les Heures d'Anne de Bretagne sont un monument inappréciable, unique, de notre école de peinture au début du XVIe siècle. Les réminiscences fort rares de l'art flamand, et celles, beaucoup plus fréquentes, de l'art italien, s'y marient aux traditions nationales. Ce qui est bien français, c'est la netteté et la sobriété de la conception, la recherche de types également

éloignés de la beauté souvent voluptueuse des Italiens et de la vulgarité des Flamands. Je dois à ce sujet, avant d'aller plus loin, faire un aveu qui me coûte : à l'exception du portrait d'Anne de Bretagne, très ferme, très vivant, avec ses lèvres fraîches comme une cerise, son menton plein, ses yeux brillants, les figures de femmes de Jehan Bourdichon ont quelque chose de vague et d'impersonnel. On sent trop bien que l'artiste, au lieu de consulter la nature, a puisé dans ses souvenirs ». M. Müntz a été trop indulgent. Le portrait d'Anne de Bretagne ne fait pas même exception. Quant à la distinction entre le style français et le style purement flamand, j'estime qu'elle est bien difficile sous Louis XI. C'est précisément Michel Colombe et Bourdichon qui marquent la séparation des deux styles jusque-là confondus. Reprenons le texte de M. Müntz : « C'est l'Italie également qui a inspiré, outre l'architecture et l'ornementation, la belle figure du saint Sébastien nu, attaché à un arbre (fol. 352), d'une tendresse déjà toute péruginesque..... Presque partout la recherche du style l'emporte sur le réalisme flamand. On ne trouve de traces de vulgarité que dans le calendrier placé en tête du manuscrit, avec des compositions illustrant les travaux de chaque mois, et dans le Christ en croix. La faiblesse du sentiment dramatique, notamment dans les scènes compliquées, révèle également des habitudes fâcheuses. Bourdichon, sous ce rapport, est aussi loin des Italiens que de Fouquet. Il le cède en outre à ce dernier pour la délicatesse du coloris : ses tons ont souvent quelque chose d'opaque et de terreux. Son imagination, passablement paresseuse, se trouve par contre à l'aise dans la reproduction des plantes, des fleurs et des insectes... C'est la nature prise sur le vif, sans effort comme sans forfanterie. Cette indépendance vis-à-vis de l'art italien est bornée aux bordures, chez l'enlumineur du livre d'Heures d'Anne de Bretagne. »

J'ai là le relevé page par page des traces de l'influence de l'Italie sur Jean Bourdichon que j'ai fait pour mon compte. Nous le verrons plus tard. Je dirai seulement qu'il pourrait bien se faire que Bourdichon n'ait connu l'Italie qu'à travers Fouquet, ses dessins, ses croquis, ses documents, comme nous dirions aujourd'hui.

Voyez dans Bourdichon : Livre d'Heures d'Anne de Bretagne, p. 40, Saint Luc avec fond d'architecture italienne comme celle

de Jean Fouquet. Le pli reste flamand ou franco-flamand. — Saint Mathieu : Fond d'architecture italienne, p. 44. Pli toujours franco-flamand. Saint Marc : Fond d'architecture italienne, modèle italien. Pli toujours franco-flamand. Page 55, Annonciation, fond d'architecture italienne ; p. 101, Pentecôte, fond d'architecture italienne avec effet de coupole comme celle du Panthéon ; p. 104, La Nativité, pilastre à l'antique ; p. 130, Adoration des Rois, de même ; p. 142, La Circoncision, fond d'architecture italienne. Partout la draperie est française ou franco-flamande ; p. 224, Résurrection de Lazare, fond d'architecture italienne ; p. 240, Job et sa femme, fond d'architecture, ruines qu'on veut faire antiques et qui ne sont qu'italiennes ; p. 320, Adoration de l'enfant Jésus, fond d'architecture italienne ; p. 332, ange bien flamand ; p. 336, ange, à fond d'architecture italienne ; p. 348, Saint Cosme et saint Damien, fond d'architecture ; p. 352, Le saint Sébastien à type mantegnesque ; p. 368, Saint Nicolas, fond d'architecture italienne ; p. 372, Saint Liphart, fond d'architecture italienne ; p. 376, Saint Antoine de Padoue, fond d'architecture gothique ; p. 396, Sainte Anne, fond d'une salle d'architecture italienne ; p. 400, Sainte Ursule, fond d'architecture gothique ; p. 408, Sainte Catherine, fond d'appartement d'architecture italienne (Bourdichon décidément pourrait bien ne connaître l'Italie que par Fouquet) ; p. 245, Deux anges tenant un ciboire, fond d'architecture gothique ; p. 446, Sainte Famille, fond d'architecture italienne.

M. Müntz a donc bien indiqué le caractère de l'œuvre de Bourdichon. Mais il n'a pas tiré de la nature de cette œuvre tous les renseignements qu'elle comportait et que je vous ferai sentir tout à l'heure. Il a bien remarqué la recherche du style — ce qui est vrai et ce qui deviendra la pente fatale sur laquelle l'art français glissera de plus en plus vers le poncif italien et vers le poncif antique. Mais c'est le revers de la médaille. Il n'a pas assez parlé de la *détente* particulière à l'école française, de ce sentiment par lequel, pour la première fois au xve siècle, nous nous séparons nettement de l'art flamand pur. J'estime que ce sentiment qui est national et primordial chez nous s'est isolé, s'est dégagé de l'amalgame franco-flamand, dès que celui-ci a été entamé par le contact de l'art italien. L'élé-

ment français, par une sorte d'action chimique, a été rendu à la liberté; il a produit des effets charmants. Mais sa liberté quasi absolue et son isolement n'ont pas été d'assez longue durée. L'élément français, à l'état essentiel, n'a pas pu garder sa pureté; il a tendu immédiatement, sous la pression et par les manœuvres de l'humanisme, à former un nouvel amalgame, un nouveau composé avec l'élément précédemment émancipateur, avec l'élément italien, et, en définitive, j'estime que la réaction a été trop grande et que l'art français dans son enseignement depuis le XVIe siècle a trop souvent penché vers les doctrines méridionales et s'est trop aveuglément soumis au joug de l'art antique.

Car, en dépit des mots que je viens d'employer, en dépit des apparences de la première heure, la Renaissance classique a été pour tout l'art de l'Europe la plus intolérante et, pendant certaines crises, la plus odieuse des tyrannies...

Une nouvelle preuve de la *détente* du style français sous la main de Bourdichon peut être constatée quand on compare la peinture, découverte par M. Bouchot à la Bibliothèque Nationale, représentant le portrait vrai et naturaliste d'Anne de Bretagne, avec le type de la Reine embelli, ennobli et arrangé par l'école de la Loire et en particulier par Bourdichon. Voir la peinture de la Bibliothèque nationale publiée dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*...

HUITIÈME LEÇON

12 Février 1890.

FRAGMENTS

Il ne reste des leçons qui suivirent que de très rares et très incomplètes notes manuscrites. Les cours se passèrent dès lors presque tous en projections, que le professeur commentait à mesure qu'elles se succédaient devant les yeux de ses auditeurs. Il est à jamais regrettable que la sténographie de ces improvisations, souvent géniales, n'ait pas été recueillie.

Voici l'introduction de la 8e leçon (12 février 1890).

MESSIEURS,

Je continuerai à pratiquer aujourd'hui, devant vous, l'isolement et l'étude séparée des principes essentiels qui composent l'art français, tel que cet art s'est formé, comporté et développé pendant le XVe siècle et le commencement du XVIe.

Je vous ai expliqué ma méthode mercredi dernier. J'estime que ce procédé est plus clair et plus démonstratif que l'exposé chronologique des faits complexes, enchevêtrés et simultanés, dans lesquels tous les principes les plus divers apparaissent confondus, mélangés et souvent défigurés.

Vous avez remarqué que j'ai voulu commencer par vous fournir les preuves historiques de l'existence des éléments envahisseurs. J'ai donc établi tout d'abord l'existence de la pénétration italienne. Puis nous avons vu se créer, dans le bassin de la Loire, un état spécial de la conscience artiste de la France. Je vous ai fait comprendre ce point d'histoire par une démonstration à la fois historique, morale et positive, c'est-à-dire par une analyse du caractère

de l'art spécial tourangeau. Il nous resterait à examiner les vicissitudes de la résistance, opposée aux éléments méridionaux par les éléments septentrionaux, avant la fusion définitive.

Mais, avant d'aborder ce chapitre, je crois qu'il est indispensable que les faits de pénétration, qui sont connus de vous historiquement, le soient aussi dans leur expression esthétique et intellectuelle. C'est là le but principal visé par l'école du Louvre, où rien n'existe que « par et pour le monument, » car telle est la devise de notre école.

Les photographies que j'ai fait passer sous vos yeux me paraissent insuffisantes à vous fournir un diagnostic assez complet. Je veux y suppléer par des projections lumineuses. Vous allez voir se profiler sur cette toile et dans le cadre de notre tableau un musée momentané, qui ne déshonorera pas le Louvre en y passant et dont l'installation ne sera pas dispendieuse. Ce sera le Musée des pénétrations italiennes.

Le plus souvent que je pourrai, je convoquerai à nos réunions du mercredi, grâce à l'évocation de la lanterne magique, les plus éloquents témoins des procès que nous avons à juger ensemble. Qu'on accorde un laboratoire à notre pauvre et modeste école du Louvre, et je me charge d'entasser ici, dans cette salle, et d'étaler pendant quelques heures à vos yeux les principales richesses de l'art plastique du monde entier, le musée des musées de l'Europe, et, qui plus est, avec leurs collections enrichies des monuments que ces musées attendent encore. Si vous le voulez, nous vous donnerons un avant-goût des catalogues des musées de l'avenir, de ceux du xxe siècle. Nous connaîtrons l'idéal des musées. Nous en formerons une bibliothèque plastique et devancerons ainsi l'œuvre du temps.

Assis tranquillement devant ce tableau, nous pourrons posséder en imagination, voir et toucher la démonstration de la vérité. Ici, nul obstacle à nos spéculations scientifiques; le temps et l'espace sont vaincus. Toutes les difficultés se sont évanouies. Je vois déjà apparaître tous les éléments de notre futur musée des monuments français ; je vois se dessiner la carte de cette *Terre promise* qui a brillé déjà à mes yeux, mais que je n'ai pas encore ni définitivement ni suffisamment foulée.

Espérons en la bonne fée, acceptons les consolations de la lumière oxhydrique.

Je vais vous rappeler sommairement, par des images lumineuses, ce qu'était l'art bourgnignon ou franco-flamand, au moment où Michel Colombe va l'étudier à ses sources les plus pures, dans l'Est et à Dijon.

Puis je vous ferai sentir, sur des images, la différence qui sépare le style bourguignon pur du style tourangeau, et je demanderai à Bourdichon de résumer pour vous les doctrines de l'école nouvelle. Il faut que vous connaissiez ces doctrines avant que je vous montre comment Michel Colombe les a immortalisées.

Conformément à ce programme, les leçons des 12, 19, 26 février, 5, 12, 19 mars furent consacrées d'abord à une revision des monuments de l'école bourguignonne, — puis à l'examen, d'après les projections, de ceux qui portent l'empreinte de la pénétration italienne. Comme ils ont été déjà énumérés au cours des leçons précédentes, nous ne croyons pas devoir en reproduire ici, une fois de plus, la liste.

ONZIÈME LEÇON

5 Mars 1900.

C'est à partir de la onzième leçon (5 mars 1900) que Courajod commença l'étude de *la résistance des éléments septentrionaux et gothiques* contre l'invasion italienne. Il ne reste dans ses dossiers que quelques indications sommaires et des notes hâtivement jetées, avant la leçon, sur des bouts de papier...

Nous en donnons ci-après quelques fragments :

Montrer d'abord vers quoi l'on tend et à quoi l'on doit aboutir, — Michel Colombe et son école. — Cela est nécessaire pour faire comprendre ce que l'art de l'avenir doit aux éléments italiens. Puis exposer l'histoire de *la résistance des éléments septentrionaux.*

Comme exemple de la résistance du style ogival, du style septentrional, citer la chapelle du château d'Amboise. La chapelle d'Amboise est de goût exclusivement français. Aucune trace d'art italien, ni dans la sculpture ni dans le profil des moulures. — Bonne sculpture.

L'église de l'Annonciade, bâtie par Jeanne de Valois en 1504, ne

porte pas trace du goût italien ; seul le bénitier de 1507 est de profil italien.

Bien que commencée dans les premières années du XIIe siècle, la cathédrale de Rouen n'était pas encore achevée sous le règne de Louis XII. Il restait toujours à lui donner une façade digne de son importance et c'est à quoi le chapitre songea en 1506, lorsque la *Tour de beurre* fut terminée. L'architecte était Jacques Leroux. Il aurait fait la besogne si l'heure de la retraite ne fût venue à sonner pour lui. Son successeur fut son neveu, Roland Leroux. L'arbre de Jessé a été sculpté par Pierre Desolbeaulx.

Portail de la cathédrale de Nantes. — *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, tome XXVII, année 1888 (p. 153) : M. de La Borderie cite ce fait que le récit curieux et très circonstancié composé par le scribe du chapitre, Jean Méat, lors de l'ouverture des châsses des bienheureux martyrs, saints Donatien et Rogatien, se termine par cette note qui se rapporte à l'année 1457 : « En ce temps, le portail de l'église cathédrale de Nantes, nouvellement et notablement commencé, n'était pas encore achevé, mais conduit seulement jusqu'à la naissance des voûtes supérieures. » Ainsi en 1457, vingt-trois ans après la pose de la première pierre, la façade de la cathédrale n'était pas achevée.

D'après certains textes, on y travaillait encore en 1490. Cette façade, avec ses tours, fut enfin terminée dans les premières années du XVIe siècle. « Les registres des délibérations capitulaires contiennent en effet, sous la date du 10 novembre 1508, le texte d'un marché conclu entre le doyen du chapitre, d'une part, et, d'autre part, les nommés Michel Brambilly et Lancelot Bahon, charpentiers, par lequel marché le chapitre s'engage à payer auxdits charpentiers une somme de cent écus d'or (l'écu valant 35 sous tournois), à cette fin que Brambilly et Bahon transportent à leurs frais, avant la mi-carême prochaine, dans l'une des tours du portail, à savoir dans celle du Sud, toutes les cloches, grandes et petites, de l'église de Nantes qui se trouvaient dans le vieux clocher. »

Ainsi cette façade, dont le duc Jean V posa la première pierre en mi-avril 1434, aurait mis à s'achever environ soixante-dix ans.

Le tombeau de François de Launoy, conservé dans l'église de Folleville.

A comparer avec le tombeau du cardinal Hénart à la cathédrale d'Amiens et avec le tombeau de Georges d'Amboise à Rouen.

Citer tous les monuments de style gothique continués en plein XVIe siècle (transept de Sens, tour Saint-Jacques à Paris, etc., etc.)

DOUZIÈME LEÇON

12 Mars 1890.

MESSIEURS,

Je continue à vous démontrer quelle fut la résistance des éléments de l'art septentrional. Vous avez vu comment l'architecture a résisté. Nous allons continuer à interroger les autres branches de l'art.

La peinture. — Le retable de Moulins. — Le style de Jean Perréal et son prétendu tableau au Louvre. — Le tableau du Palais de Justice. — Résurrection de Lazare au Musée des Offices à Florence, daté de 1461, par Nicolas Froment.

Buisson ardent, de la cathédrale d'Aix, exécuté en 1475, par le même Nicolas Froment (Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, tome III, p. 355-362 ; 1878, tome II, p. 861-866. *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, p. 393-400). Froment recherche les types les plus laids, les expressions les plus grimaçantes, les motifs les plus vulgaires. Chez le Mécène angevin (René d'Anjou), le choix des sujets correspond au choix des artistes. Tantôt il fait peindre la Mort qui pique l'amoureux, tantôt il achète à Lyon « un Homme qui étrille une femme » et « une Femme qui étrille un homme. » (Ce sont presque des Breughel par avance. Breughel a eu les deux notes).

Tableau du Louvre dit de l'abbé Guillaume. Dans le fond l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, la rivière, le Louvre, Montmartre ; à droite, le Calvaire, avec les trois croix.

Le tableau des Chartreux au musée de l'hôpital de Villeneuve-lès-Avignon par Enguerrand Charonton, 1453 (v. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, 1889, p. 118 et suiv.).

La résistance du style franco-flamand par les estampes. — Propagande par les estampes flamandes en bois depuis 1418 certainement, l'estampe de Bruxelles, le Saint Christophe, peut être depuis la fin du XIVe siècle.

Les premiers produits de la xylographie. Le *Speculum humanae Salvationis*. L'imagerie religieuse et à bon marché : la Bible des Pauvres.

C'est un art du Nord avant tout...

L'imprimerie. — L'Italie n'a guère rien produit dans le genre de l'impression avant 1470 ou 1480.

La presse et ses effets au point de vue de la diffusion du style septentrional. Pendant quatre-vingts ans, la presse, la xylographie, travailla au bénéfice de ses inventeurs, des artistes du Nord, des Flamands et des Allemands.

Le bois. — Les figurines de retable qui s'exportaient partout et qui devenaient des modèles. — Les ateliers de Bruxelles et d'Anvers.

Albi. — Cathédrale, jubé. L'architecture et la décoration sculptée de la porte et du jubé sont le dernier mot de l'art spécial des clochetons et des pinacles inauguré au XIVe siècle, dans le Midi, par l'école d'Avignon, et dont Saint-Seurin de Bordeaux montre le développement précédent dans la chapelle de la Madone de la Rose. Cela se rapproche du jubé de la cathédrale de Rodez, mais c'est bien plus beau. Le jubé est absolument le dernier mot de l'art de la taille de la pierre et de la dentelle de pierre.

Rodez. — Cathédrale. Le jubé, déplacé aujourd'hui, dû à Bertrand de Chalençon, qui mourut en 1501, est exclusivement encore de goût gothique. C'est à citer comme un exemple de ce qu'était l'école purement française avant l'introduction du goût italien.

La grandeur de la cathédrale de Rodez et la décoration de la majeure partie de l'abside à chevet plat sont un exemple à citer de la décoration architectonique restée purement française.

Chateaudun. — Château. Les travaux de la magnifique aile du nord, commencés en 1512, sous l'impulsion vigoureuse et à l'aide des générosités du cardinal d'Orléans-Longueville, archevêque de Toulouse, oncle de Louis d'Orléans, furent continués par Louis d'Orléans, qui mourut en 1516. Le style gothique fleuri régnait

encore. Commencée en plein gothique fleuri, l'aile du nord s'acheva donc par l'intérieur du grand escalier, mais dans le style de la Renaissance.

La chapelle, construite par Jean le Bâtard d'Orléans, qui porta le nom de Dunois et par sa femme, Marie d'Harcourt, fut terminée vers 1464 (Voir un salon d'architecture de A. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, 2e période, tome XIII).

L'hôtel de Bourgthéroulde à Rouen, commencé à la fin du xve siècle, continué au xvie jusqu'en 1520.

TREIZIÈME LEÇON

19 Mars 1890.

Messieurs,

Je ne soumettrai pas toutes mes preuves à un classement chronologique absolu. Je n'établirai le classement chronologique que dans chaque division provinciale. Je préfère laisser à l'Exposition des preuves l'avantage de l'ordre géographique.

Quand on connaîtra toutes les preuves on pourra comprendre ce que je dirai de la sculpture de chaque règne et de chaque époque.

Auch. — Cathédrale : le Tombeau du Christ. Pièce de sculpture très importante, style de la fin du xve siècle ou du commencement du xvie. C'est très beau. Les soldats surtout qui sont en avant. Plis encore cassés légèrement.

Aix. — Saint-Sauveur : Au-dessus d'un autel, grand retable sculpté en ronde bosse. En haut le Christ en croix entre deux personnages disparus, mais qu'on retrouve peut-être au Musée.

Au-dessous, sous un arc en anse de panier accosté de deux pilastres, un groupe de sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus de l'école flamande ou bourguignonne du xve siècle. Ce groupe a pour soubassement une sorte de tabernacle sur le devant duquel on peut voir le Christ à mi-corps, en *Ecce Homo* adossé à la Croix; il est entouré des attributs de la Passion.

Statue de sainte Marthe avec grosse tarasque et à gauche un

saint Victor en costume de chevalier, en armure, avec des tassettes et petite veste en blouse ample armoyée. La tête est fine, doucement, timidement naturaliste, mais pleine de franchise et de netteté. Voilà de la sculpture franco-bourguignonne pendant le règne de Louis XI ou de Charles VIII.

Stalles d'Amiens. — C'est à peine si, dans les stalles de la cathédrale, achevées en 1522 et qui passent à bon droit pour une incomparable merveille, on reconnaît çà et là une tendance à sacrifier au goût du jour. Jean Trupin et ses compagnons sont demeurés fidèles à leur programme primitif et durant quatorze années ne se sont pas laissé distraire du but qu'ils poursuivaient. Jean Trupin s'est représenté lui-même sur un accoudoir du côté septentrional. Ses compagnons s'appelaient Antoine Avernier, Arnoul Boulin et Alexandre Huet (Palustre, *Renaissance*, t. I).

Le Christ, le Crucifix, la scène du Calvaire, c'est le sujet par excellence de l'art du moyen âge. Il résume tout le pathétique de cet art. Ce n'est pas en vain que pendant dix-huit cents ans on a adoré un Dieu crucifié. Opposer le Christ mourant sur la Croix à l'idée que l'antiquité s'est faite de la divinité. Les Dieux antiques impassibles. Le Dieu chrétien pense, souffre et vit de la vie de l'humanité.

Le Christ d'Arras, de Beauvais, du Louvre. C'est beau en vertu d'un principe indépendant du principe de l'art classique. C'est beau comme, par exemple, un drame de Victor Hugo est beau en face d'une tragédie antique ou d'une tragédie classique. C'est beau en vertu d'une esthétique très sérieuse, mais d'une esthétique différente de l'esthétique classique.

Cette esthétique a été celle du moyen âge. Il faut apprendre à la connaître. Elle est restée celle de l'art flamand et de l'art hollandais jusqu'à nos jours. La nature, l'émotion, le drame, le mouvement et la vie y tiennent lieu d'idéal.

Qu'est-ce que l'esthétique? C'est la science du beau, c'est-à-dire l'exposé des voies et moyens par lesquels une civilisation a atteint dans l'art son expression la plus sublime. L'esthétique est la résultante de l'histoire d'un art, comme le droit sort des mœurs et des instincts des peuples et représente fidèlement tous les progrès de leur histoire. Autant de civilisations, autant d'esthétiques diffé-

rentes. L'esthétique antique a été la conséquence naturelle de la civilisation de l'antiquité. L'esthétique gothique, celle qui devait être l'esthétique moderne, a été la conséquence de la civilisation du moyen âge et de la culture chrétienne. Ces deux esthétiques n'ont pas toutes deux un point de départ identique; elles n'ont donc pas pu aboutir toutes deux aux mêmes conclusions. Juger le moyen âge d'après le code esthétique de l'antiquité ou l'antiquité d'après le code esthétique du moyen âge, c'est faire acte d'ignorance ou d'injustice.

Chacune des deux esthétiques qui se sont partagé le monde occidental a une échelle spéciale, différente de celle de sa concurrente. Il est monstrueux de vouloir les mesurer avec la même mesure. Quand j'étais au collège, mon professeur de philosophie m'apprenait que François Rude était un pauvre homme, que le bas-relief de l'Arc de l'Étoile ainsi que la statue du maréchal Ney étaient deux contre-sens, parce qu'ils ne ressemblaient ni à la Vénus de Milo ni à l'Apollon du Belvédère.

Entendons-nous bien et ne jouons pas sur les mots. On peut dire après M. Nisard, et dans un sens différent du sien, non seulement qu'il y a deux morales, mais qu'il y a plusieurs morales. Ne vous récriez pas. Il y a autant de morales qu'il y a de manières de concevoir le bien, et toutes les grandes religions monothéistes et spiritualistes ont leurs morales. Elles concordent toutes entre elles sur un grand nombre de points, mais elles diffèrent dans quelques détails de pratique.

QUATORZIÈME LEÇON

26 Mars 1890.

LEÇON DE CLOTURE

DES COURS DU PREMIER SEMESTRE 1889-1890

MESSIEURS,

Je veux essayer de résumer, en quelques mots, les résultats de l'enseignement de notre premier semestre. Après avoir isolé par l'analyse les principaux éléments dont se compose l'art du xve siècle, je vous explique, depuis trois mois, comment s'est produite la lutte qui a mis en présence les éléments de l'art méridional et ceux de l'art septentrional, dans une bataille suprême et définitive. Je vous ai montré par quelles voies et par quels moyens le premier de ces deux arts, longtemps soumis au second, avait pris une tardive et cruelle revanche et préparé la domination universelle qu'il étendra bientôt sur le monde entier. Vous avez vu que vers les vingt premières années du xve siècle, l'appoint de l'art d'origine immédiatement méridionale avait été dans le total général et international, une quantité non point tout à fait négligeable mais peu considérable.

Vous avez entrevu déjà la précipitation et la croissance rapide de ses succès, à partir du moment où il s'introduit dans la vallée de la Loire, dans la société aristocratique de la France, dans la familiarité de nos rois. Vous avez pu apprécier en même temps quelle avait été la valeur de la courageuse résistance opposée par les éléments de l'art septentrional. Vous pouvez prévoir quelles seront quelques-unes des conditions que le vaincu, lors de sa capitulation, pourra obtenir du vainqueur, et vous présagez déjà quelques-unes des conclusions auxquelles j'aboutirai dans nos entretiens du second

semestre, Vous entrevoyez la fusion des deux principes dans une tyrannique inégalité de proportions.

Mais après vous avoir présenté les résultats matériels de la lutte, il me reste à vous faire bien saisir l'essence intellectuelle des deux arts rivaux qui se disputèrent, au xve siècle, l'empire du monde, et les conséquences morales que la victoire et la prépondérance de l'un d'entre eux a eues dans l'histoire de la civilisation. Enfin j'ai à vous montrer l'usage et l'abus que l'art méridional, rentré dans le giron de l'art antique, a fait de la pédagogie et des procédés d'enseignement qu'il a tous accaparés à son profit.

Qu'ils étaient différents entre eux, au moment de leur rencontre sur le sol français, les deux arts qui marchaient l'un contre l'autre! L'art italien, après avoir rejeté le masque gothique qu'il avait passagèrement porté, s'était allié franchement à l'art antique et, par cette alliance, après le reniement de toute son œuvre chrétienne, il avait sensiblement modifié et très fermement accusé son primitif caractère national. C'était l'art d'une société étroite et jalouse, d'une république fermée dans laquelle, religion, lois, littérature, tout est écrit, fixé, déterminé, réglé, enfermé dans un canon immuable, revêtu d'un caractère défini. Sous un ciel toujours éclatant et régulier, c'est un moule consacré, un formulaire uniforme, inexorablement imposé à toutes les émotions du cœur, à toutes les manifestations de la pensée qu'aucun problème ne torture et qui s'endort sereine dans la contemplation de son idéal, dès qu'elle croit l'avoir suffisamment réalisé. C'est un art rayonnant et satisfait qui se désintéresse des passions humaines et se fait impassible et surhumain comme sa divinité.

Rien de plus facile que l'enseignement pratique de l'art antique. Sévèrement limitée et circonscrite, sa doctrine est nette, limpide aisément traduite par des nombres, des chiffres, des cotes, tout de suite résumée dans une formule qui suffit à guider l'esprit et la main, sans avoir besoin de faire appel à l'émotion ou au sens critique de l'exécutant. Prenez d'une part la formule antique, cette formule ferme et fixe comme le coin d'une médaille sous le balancier; approchez-en, d'autre part, une force quelconque, fût-ce une machine à vapeur, et vous obtiendrez des résultats, des objets d'art; vous battrez monnaie. L'art italien, c'est sa triste

supériorité, peut avoir un enseignement mécanique. Par sa nature il est devenu fatalement, pour la pédagogie, le type idéal de la matière à enseigner.

Tout autre était l'art septentrional, représenté à ce moment par l'art français ou franco-flamand. Issu de la pensée d'une race très mélangée, dans laquelle les éléments barbares dominent et n'ont fait que fortifier et aviver successivement les traditions celtiques et germaines, cet art est resté fidèle aux instincts de ses origines ethnographiques. Chez lui, avant l'Evangile, tout se conserve uniquement par la mobile et changeante transmission orale, religion, poésie, histoire. Rien d'écrit, rien de fixe. Tout se modifie en se perpétuant. Rien ne demeure et tout se transforme.

Pour le barbare relégué sur les derniers confins du monde antique et sur les bords de l'Océan, pour le témoin attentif d'une nature inconstante et mystérieuse, pour le spectateur d'un panorama toujours mouvant et sans cesse modifié par la lumière, tout, autour de lui, revêt une forme indécise, passagère, momentanée. Le monde intérieur de l'âme est aussi profond que l'horizon voilé qui s'estompe à ses yeux et lui paraît aussi insondable. Le sentiment de l'infini qu'il conçoit se traduit dans la forme pittoresque par l'indéfini, en architecture, par la ligne verticale et agitée ; en peinture et en sculpture, par la poursuite à outrance du mouvement, de l'émotion, sans souci des lois de la beauté conventionnelle. Il reste humain, passionné, inquiet; car cet art, comme son Dieu, s'est fait homme et n'a rien voulu répudier des misères de l'humanité. C'est précisément le contraire de ce qu'a fait l'art antique où la forme et la pensée humaine s'étaient divinisées et, en s'épurant, s'étaient immobilisées dans un dogme esthétique.

L'art du Nord est d'un enseignement très difficile et même, peut-on dire, il n'a pas d'enseignement théorique. Il se renouvelle continuellement ; il encourage l'instabilité et la mobilité des méthodes. Il n'a pas de formule pour la conception ; il n'a que des recettes pour l'exécution. Le champ de l'imagination reste toujours ouvert : il n'aime pas à le limiter. Sa phrase musicale, qui connaît et pratique la dominante, n'obéit quelquefois qu'à regret à la tonique. Il semble redouter la précision d'une conclusion. Il se recommence presque à chaque génération sans pouvoir s'ache-

ver jamais. Il ne transmet pas l'inspiration par héritage, il ne l'épure pas par deux ou trois degrés de transmissions et ne la livre pas décolorée aux incessantes et banales corrections des copistes. Mais, en revanche, il n'empêche pas le génie d'éclater, sans l'obliger à se faire précéder d'une escorte de précurseurs. Sa devise est la liberté dans l'émotion. Nous lui devons Shakespeare, Beethoven, toute notre littérature du XIXe siècle, toute la délicatesse de notre sentiment du paysage en peinture et toute la passion du mouvement dont s'anime notre sculpture. Nous lui devons encore de n'être pas indéfiniment condamnés à ne connaitre que les seuls sentiments que les anciens aient daigné nous léguer. Avec l'art du Nord qui ne dit jamais son dernier mot, avec cet art dont les transformations sont inépuisables, l'avenir n'est pas fermé et nous avons toujours le droit d'espérer des émotions nouvelles.

Inutile de pousser plus loin l'analyse et le parallèle, car une page admirable de Michelet a défini pour toujours les caractères de l'esprit du Nord et ceux de l'esprit du Midi : « Le génie du nombre et du rythme limite partout les conceptions de l'Italie. L'*Enfer* de Dante, si bien mesuré, dessiné, calculé dans l'harmonie de ses neuf cercles, est profond du ciel à l'abîme ; il n'est point large et vague comme celui de Milton. Dans son étroite hauteur, il a toutes les terreurs, hors une, celle de l'infini. Le monde du Nord est tout autrement vaste que celui du Midi (je parle du Midi de l'Europe), moins arrêté, plus vague, comme d'une création commencée. Les paysages des Apennins sont sévères et tracés au burin. Il y a dans le Midi quelque chose d'exquis, de raffiné, mais de sec comme les aromates. Si vous voulez la vie et la fraîcheur, allez au Nord, au fond des forêts sans fin et sans limite, sous le chêne vert abreuvé lentement de longues pluies. Là se trouvent encore les races barbares avec leurs blonds cheveux, leurs fraîches joues, leur éternelle jeunesse. C'est leur sort de rajeunir le monde. Rome fut renouvelée par l'invasion des hommes du Nord et il a fallu aussi un homme du Nord, un barbare, pour renouveler l'histoire de Rome. »

Le triomphe de l'élément méridional a eu, sur le développement de la culture européenne, une influence immédiate, prolongée, indélébile, encore appréciable de notre temps, et que je demande la permission d'examiner en toute liberté d'esprit.

Depuis trois siècles et demi, la pédagogie classique persécute en nous les plus légitimes instincts de notre race. Depuis trois siècles, elle nous apprend à rougir de nos origines, à renier nos ancêtres, à oublier notre patrie, à mentir à notre généalogie, à notre nature, à notre ciel, à notre foi. Depuis trois siècles, elle nous fabrique frauduleusement de faux titres de noblesse pour nous rattacher par un lien tissé de mensonges aux auteurs d'une civilisation moralement inférieure à la nôtre. Depuis trois siècles, elle nous force à continuer dans le domaine intellectuel, malgré toutes les protestations de la voix du sang, l'œuvre d'une race et d'une famille dont nous ne possédons pas l'esprit. Depuis trois siècles, elle a arraché au peuple la suprême consolation de l'art en faisant de celui-ci, non la satisfaction d'un besoin universel, mais l'expression du luxe et l'apanage exclusif d'une aristocratie intellectuelle. Depuis trois siècles, elle a déshérité les humbles, les petits en leur enlevant leur part de droits et de devoirs dans la gestion et la jouissance du patrimoine artiste de l'humanité. Depuis trois siècles, renouvelant l'infamie de la société antique et attentant à l'égalité morale de la femme, elle a mis la femme hors de la loi de l'art en faisant trop souvent parler à l'art une langue morte que la femme ne comprend pas et que son rôle social ne lui donne pas le temps d'apprendre. Dans le domaine de l'art, presque toutes les conquêtes morales et sociales du christianisme sont perdues ou compromises. Pour les retrouver, l'humanité devra revivre son histoire du moyen âge et peut-être sera-t-elle forcée de redescendre aux catacombes et de ranimer l'esprit égalitaire des premiers chrétiens.

Le socialisme de l'art sera, lui aussi, une des préoccupations de l'avenir. Elle est déjà celle du présent, avouons-le donc. Ce n'est pas en niant l'existence du problème que nous parviendrons à le résoudre. Nous pratiquons un art savant et compliqué qui demeure lettre morte pour les trois quarts de la nation.

Ah ! la pédagogie est ingénieuse ! elle savait ce qu'elle faisait quand, pendant trois siècles, elle n'enseignait pas d'autre histoire que l'histoire de Rome et d'Athènes, pas d'autre esthétique que l'esthétique antique. Elle parvint aussi à nous faire oublier notre propre histoire et à pratiquer dans notre esprit, par une abominable chirurgie intellectuelle, la suppression de notre personnalité

et l'ablation de notre conscience nationale. Les plus nobles facultés de notre génie furent mutilées. Les plus hautes intelligences furent aveuglées. Les plus délicates sensibilités furent émoussées.

Qui donc a inspiré à l'âme tendre et contemplative d'un Fénelon le dédain et les insultes qu'il a jetées à la face de l'art gothique ? Qui donc lui a fermé, à cet art, les sympathies toutes naturelles du mysticisme profond et sentimental de tant de cœurs français du XVIIe siècle ? Qui donc l'a rendu odieux, même à l'indépendance intellectuelle du gallicanisme et du jansénisme ? Qui donc a armé contre lui l'indifférence hautaine d'un Voltaire ou d'un Montesquieu, l'ironie du président de Brosses, la malveillance des encyclopédistes et du XVIIIe siècle tout entier, la haine des gens de lettres et de ceux qui s'intitulaient les gens de goût ? Toujours la pédagogie ! C'est elle qui, sous l'ancien régime, par l'exclusif enseignement classique des Universités et des Jésuites, a fini par inspirer à l'Église elle-même, non seulement l'indifférence pour la grande œuvre esthétique et pittoresque qu'elle avait apportée au monde avec la foi, mais encore le mépris et le reniement de cette esthétique. C'est elle qui a fait des collèges de chanoines et des chapitres de religieux, des évêques et des abbés, les pires ennemis de l'architecture et de la sculpture française. C'est elle qui a favorisé le vandalisme comme une œuvre pie et fait accepter par l'Europe l'orthodoxie de l'art païen ressuscité, *Il risorgimento* !

Dans l'ordre politique, elle a produit chez nous un phénomène bien plus extraordinaire encore. Lorsque la société française du XVIIIe siècle voulut se renouveler, cette société n'évoqua pas le souvenir des premiers martyrs de nos libertés publiques, des citoyens, des bourgeois qui avaient scellé de leur sang les premières revendications. Elle ne songea pas à reprendre et à continuer leur œuvre. Le souvenir en avait disparu sous la lourde alluvion des factices traditions classiques. On connaissait à merveille l'histoire des Gracques, de Catilina, les péripéties de toutes les crises sociales de Rome. On ignorait l'histoire de l'affranchissement de nos communes. La Révolution française se réclama directement des Romains et proclama la liberté d'une façon abstraite, comme elle aurait proclamé un privilège, en invoquant le nom des inventeurs et des codificateurs de l'esclavage. Elle n'ouvrit l'ère des évolutions

sociales que pour la fermer aussitôt, conformément aux principes de la société antique ; elle institua le règne absolu et universel du droit romain sur une civilisation sortie du droit coutumier. Elle appliqua la loi païenne à une société qui, précisément, s'était faite chrétienne pour échapper à cette loi.

Dans l'ordre des choses de l'art, ce fut le même résultat. La révolution de David, — révolution toute d'orgueil et bien inutile, comme l'a montré le marquis de Laborde dans sa belle introduction à l'histoire du dépôt des archives, — la Révolution de David se fit non pas au nom de la liberté et des principes nationaux de notre art qui avaient besoin d'évoluer, de se développer dans leur sens historique, la Révolution de David se fit au nom d'un principe absolu, au nom de l'autorité doctrinale antique, c'est-à-dire au nom exclusif d'un seul d'entre tous les éléments dont l'art moderne était composé depuis le xve siècle. On appela cela un affranchissement et une Renaissance. En réalité, l'art s'asservit lui-même pour quarante ans. Il se livra pieds et poings liés au dogme de l'antiquité classique et à la bande des caudataires de Louis David, enrégimentés par l'Institut de 1825.

Même spetacle de nos jours. Elle était parfaitement constante avec elle-même, cette pédagogie, quand elle sifflait en France il y a cinquante ans, la musique de Beethoven et de Mendelsshon, quand elle proscrivait absolument celle de Berlioz et de Richard Wagner, quand elle conspuait Viollet-le-Duc. Elle est parfaitement constante avec elle-même quand, en l'an de grâce 1890, elle interdit, ou tout au moins s'abstient de patronner dans l'École nationale des Beaux Arts de France, l'enseignement théorique et pratique de l'art français.

Dans tous les temps, dans tous les lieux, cette pédagogie est l'expression d'un principe religieux, social, ethnographique qui est celui de la société païenne. Elle ne peut pas ne pas pousser un cri de mort contre le principe contradicteur qui est sa négation, contre le principe de l'art chrétien, contre le principe de l'art moderne.

A ceux qui, trompés par les apparences, rongés par une lente et longue intoxication, transformés et métamorphosés par une mensongère culture de serre chaude, voudraient orgueilleusement défendre la légitimité de leur servitude et revendiqueraient leur

caractère, assez infinitésimal, de latins, leur titre de citoyens romains, je répondrais, l'histoire à la main et à l'aide d'une citation qui légitime la rudesse essentiellement latine de mon langage tout rétrospectif ; je répondrais : Silence, Grecs et Romains de contrebande ; silence, pédants inconscients, cuistres involontaires ; silence, faux fils de l'antiquité et de l'Italie ; silence, esclaves d'hier. Vous ne méritez pas d'avoir la parole. J'ai le droit de vous répéter le mot terrible de Scipion Emilien à la populace devenue facticement romaine, ce mot vengeur conservé par Valère Maxime et par Velleius Paterculus : « Taceant quibus Italia noverca est. » « Taisez-vous, vous pour qui l'Italie n'est qu'une marâtre. » (Valère Maxime, VI, 2. Velleius Paterculus II, chap. 11).

Enfin, Messieurs, en prononçant ces mots, je suis une vivante démonstration de ma thèse. Nous sommes imbus, je suis moi-même tellement pénétré de l'antiquité, que c'est en latin et en empruntant des arguments à l'histoire romaine que je prêche devant vous la croisade contre la tyrannie de l'antiquité.

QUINZIÈME LEÇON

16 Avril 1890.

FRAGMENTS

Il ne reste de cette leçon, qui fut consacrée principalement à l'histoire du dôme de Milan, que les lignes d'introduction suivantes :

MESSIEURS,

Vous avez vu comment le style gothique, comment l'art du Nord s'est défendu pied à pied sur le sol de la France, comment il a lutté contre l'art de l'antiquité importé par l'Italie. Il nous reste à voir comment l'art gothique, comment l'art septentrional, subi par l'Italie, s'est comporté sur le sol italien en face des principes ressuscités de l'art antique. Nous allons étudier aujourd'hui l'effort que le gothique italien fit pour survivre à l'inondation, au déluge des principes de l'art antique. Nous verrons en même temps comment l'art du Nord, profondément pénétré par l'art du Midi, essaya de se défendre en portant à son tour la guerre sur le territoire de son adversaire. Nous étudierons les influences de l'art franco-flamand sur l'art italien pendant le xve siècle et leurs preuves les plus manifestes. Notre étude sera pratique, et nous ne nous appuierons que sur des faits.

Les idées ont singulièrement marché en avant, depuis le jour où nos entretiens ont commencé, il y a quatre ans.

Vous vous souvenez des obstacles que mes propositions rencontrèrent au premier abord. La thèse déclarée paradoxale par l'hono-

rable auteur du volume de la *Renaissance* est aujourd'hui acceptée et même enseignée par lui. Il a publié un travail intitulé : *la Propagande gothique en Italie* dans *l'Ami des Monuments parisiens*, dans lequel tous les textes relatifs aux artistes du Nord travaillant au XIVe et XVe siècle en Italie sont relevés et groupés.

Je suis bien heureux de ce concours et de ce précieux encouragement. Ces textes, je vous en ai déjà signalé un grand nombre, et j'espère que vous ne les avez pas oubliés. Cependant, je continue à penser, et j'espère que vous commencez à comprendre, qu'on peut s'en passer. Nous continuerons donc à étudier les œuvres directement et à leur demander de nous indiquer, sans l'intermédiaire des constatations notariales, quelle fut la marche de l'art...

SEIZIÈME LEÇON.

23 Avril 1890.

RÉSISTANCE DE L'ÉLÉMENT SEPTENTRIONAL

EN ITALIE ET EN ESPAGNE

Messieurs,

Dans notre précédente réunion du mercredi 16, vous avez vu comment le gothique, c'est-à-dire comment le style d'essence et d'origine septentrionales, s'était défendu sur le sol italien, et même sur le sol toscan, malgré les suggestions de l'atavisme et malgré les conseils du modèle gréco-romain nouvellement exhumé. Non seulement je vous ai montré le développement normal et régulier de l'art gothique italien au début et pendant toute la première moitié du xve siècle, mais encore je vous ai fait remarquer l'existence de communications directes entre l'art du Midi retrempé dans le style antique et l'art du Nord qui, tout entamé qu'il fût déjà par le premier, faisait encore peser sur lui son influence. Vous avez vu le sentiment gothique persister chez Ghiberti qui, dans ses *Commentaires*, a parlé avec enthousiasme d'un sculpteur septentrional qu'il avait connu et pratiqué en Italie. Vous avez vu le sentiment gothique persister chez Jacopo della Quercia et chez ses successeurs, notamment chez Niccolo dell' Arca jusqu'en 1478 (projections). J'ai eu la prétention de vous faire distinguer chez Donatello, à un moment donné, la préoccupation d'imiter le style de draperie de l'école bourguignonne. Souvenez-vous toujours de l'image si caractéristique du saint Louis en bronze de l'église Santa Croce à Florence. La production de cette figure, appuyée de tous les commentaires historiques qu'on peut lui donner, est à elle seule une démonstration.

Je pense que vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit dans la seconde et dans la troisième année de notre cours. Il existe, dans les textes, des preuves multiples de la pénétration persistante de l'Italie par l'art flamand pendant toute la durée du xve siècle. Ces preuves ont été fournies ici même. J'en causerai en particulier avec ceux d'entre vous qui n'ont pas assisté aux leçons des premières années. J'en parlerai au besoin dans nos réunions supplémentaires. J'ai voulu seulement, par les projections produites mercredi dernier, réveiller les souvenirs des fidèles auditeurs de l'école du Louvre. J'ai voulu que vous comprissiez bien *tous* que j'avais de bonnes raisons pour dire que l'art gothique franco-flamand, alors même qu'il était ou allait être envahi, comme vous l'avez déjà vu, dans la vallée de la Loire, portait encore résolument la guerre sur le territoire ennemi et venait braver l'art italien et l'art antique ligués et associés, jusqu'en Toscane et sur le versant méridional des Apennins.

Pour le Nord de l'Italie, pour la Lombardie, la Vénétie, les Marches et l'Ombrie, le fait est encore plus évident. C'est pour rétablir ce fait que je vous ai montré les figures si curieuses de l'école milanaise, avec leurs draperies caractéristiques, empruntées à l'art septentrional, demeurées dans le courant général et international de l'art européen. J'aurais pu vous servir des preuves encore plus convaincantes. L'asservissement au style septentrional a continué d'être subi non seulement par toute la masse des écoles du Nord de l'Italie, mais encore par les plus hauts représentants de ces écoles : Cosimo Turà, Marco Zoppo, Francesco Cossa avec l'école de Padoue et de Ferrare. Pour Cosimo Tura, le tableau le plus probant est celui du musée de Berlin gravé dans l'*Annuaire des Musées de Berlin* de 1888-1889... Parler de Liberale da Verona, à Vérone (très beau dessin à l'Albertina de Vienne), de Squarcione, Schiavone de Dalmatie, Mantegna à Padoue et à Mantoue; des deux Montagna, surtout Bartolomeo, à Vicence. Il y a un beau dessin au Louvre, exposé dans la collection His de la Salle. Les Vivarini, les Crivelli à Murano et à Venise.

Les œuvres de tous ces maîtres doivent être connues de vous. Elles ont été photographiées par Alinari, par Brogi à Florence, par Naja à Venise, par Giraudon pour Paris. Vous avez dû déjà

ou vous devez faire de longues stations devant les toiles de ces maîtres possédées par le Louvre. N'oubliez pas qu'il y a au Louvre une salle, dite des sept mètres, remplie d'œuvres des primitifs italiens. Vous y constaterez l'existence d'un système de draperies, dont le principe ne vient pas de l'imitation du style antique mais lui est absolument antipathique et tire son origine de l'art gothique international du xve siècle. Ce système de draperies, qui a contribué à jeter si longtemps du discrédit sur les œuvres des peintres primitifs du Nord de l'Italie, vous est bien connu. C'est celui de l'école flamande, popularisé par la gravure et surtout par la gravure sur bois.

N'oublions pas que partout, même en Italie, les premiers imprimeurs furent des Allemands. Les premières gravures sur bois, dans les livres, furent allemandes ou flamandes.

En tous cas, la parenté entre le style de la sculpture lombardo-vénitienne et le style de l'école flamande n'est pas douteuse. La première ne diffère profondément de la seconde que par l'ornement. Tout le Nord de l'Italie est couvert de sculptures, rappelant de plus ou moins loin le style flamand dans les draperies.

« Il est enfin, dit Burckhardt, un élément essentiel qu'il convient de ne pas négliger dans l'histoire de la plastique lombarde du xve siècle, à savoir l'influence de la sculpture allemande. L'influence allemande se trahit dans la riche architecture des autels, dans la prédilection pour les petites figures, dans le travail imité du bois, dans les attitudes tourmentées, dans l'abondance des plis de la draperie. Quant à ce qui est l'âme même de l'art du Nord, la profondeur du sentiment, elle se pervertit aisément chez les artistes lombards en sentimentalisme et en afféterie.

« Ces influences diverses — ajoute Burckhardt en faisant allusion à celles de la Flandre — apparaissent déjà d'une manière frappante chez les premiers maîtres lombards auxquels il nous est permis d'attribuer des œuvres originales, chez les frères Mantegazza. Leur principal effort est l'expression vivante de l'âme : de là, dans leurs figures et leurs compositions, cette intimité de sentiment qui, d'ailleurs, dans les dernières années surtout, dégénère facilement en sentimentalité. Pour les scènes mouvementées et les figures monumentales, leur conception de l'art et leur connais-

sance trop superficielle de la nature ne suffisent pas. Chez eux l'expression de la passion est trop souvent une caricature qui n'est supportable que dans l'effort naïf des maîtres primitifs. Leurs statues sont presque toujours molles et sans caractère, leurs figures démesurément minces et maigres, leurs draperies trop riches, à plis trop abondants et d'un travail trop pénible. » Ce sont avant tout des décorateurs.

L'œuvre de beaucoup la plus importante de la plastique lombarde est la décoration de la *Chartreuse de Pavie*, dont l'intérieur, de même que la façade, est toute une revue historique de la sculpture en Lombardie. Rien que pour la façade, du xve au xviie siècle, on compte environ trente sculpteurs.

Les principaux noms d'artistes que j'ai à citer pour établir ma thèse sont les suivants :

Les frères Mantegazza : auteurs de travaux très nombreux à la Chartreuse de Pavie, œuvres à étudier dans diverses collections, notamment au Louvre dans la salle de Michel-Ange. Sur leur histoire consulter : Calvi *Memorie,.. interno architteti, pittori e scultori che fiorirono in Milano durante il governo degli Visconti e degli Sforza.* 3 vol. in-8. Perkins, Burckardt.

Antonio Mantegazza † en 1493, Cristoforo Mantegazza † en 1482, mais il travaillait avant 1461 à la Chartreuse. La manière des deux frères, que je ne peux pas distinguer l'un de l'autre, est particulièrement rude et anguleuse, les plis de leurs draperies sont cassés, comme si les étoffes étaient de papier.

C'est à l'école des Mantegazza que se forma le plus éminent des sculpteurs lombards : Giovanni Antonio Omodeo ou Amadeo de Pavie (1447-1522).

Omodeo ou Amadeo (Johannes-Antonius de Amadeis) est l'auteur de plusieurs travaux à la Chartreuse. Pour Pavie même, il exécute la châsse du bienheureux Lanfranc. A Bergame, il sculpte le tombeau de la fille de Colleone. A Cremone, il est l'auteur dans la cathédrale des deux ambons qui proviennent d'une châsse autrefois à San Lorenzo de la même ville (1482), moulés à Berlin. Omodeo a signé un autre fragment qui se trouve dans la crypte de la même église. Fragments au musée de Brera à Milan et au Louvre provenant de San Lorenzo à Crémone (Sur l'histoire de

l'Omodeo consulter *Calvi*, *Perkins*, *Burckhardt*, et mon travail *Sur les arts et les artistes à Crémone*).

Tommaso da Cazzanigo est l'auteur de deux tombeaux conservés à Milan qui ont l'un avec l'autre une étroite parenté : le tombeau de famille des della Torre (1483) à Santa Maria delle Grazie et celui de Jacopo Stefano Brivio (1484) dans la chapelle Brivio à San Eustorgio. Sur Tommaso da Cazzanigo, voyez le livre de Giuseppe Mongeri, *L'Arte in Milano*.

Les Rodari de Maroggia à Côme, surtout Tommaso Rodari, chef d'une famille de quatre sculpteurs : Œuvres à la cathédrale de Côme ; œuvres de son école au Louvre, bas-relief en bois peint et doré dans le lot d'objets d'art légués par Eugène Piot. — Toute l'école des lacs de Côme et de Lugano. Cristoforo et Giovanni : Pedone à Crémone, cheminée du palais communal; à Brescia, Santa Maria de Miracoli, à partir de 1480. Voir Perkins.

Je n'insiste pas sur certains noms de cette école lombardo-vénitienne, parce que, à propos de l'exploitation des arts industriels et de l'exportation de leurs produits en France et en Espagne, j'aurai occasion de revenir sur les ateliers du Nord de l'Italie. Tout gothiques et influencés qu'ils soient par la Flandre, ils se sont faits, à un moment donné, les colporteurs des principes de l'ornementation du style de la Renaissance classique italienne. N'oubliez pas ce fait, Messieurs, cela est très curieux.

A Vérone, on trouve, dit Burckhardt, une quantité de *statues de frontons* surtout au-dessus des autels Renaissance des anciennes églises, qui reproduisent, dans une forme effacée, le type général de l'école.

Je citerai, par exemple, les statues de la cathédrale, de santa Anastasia, les statues au-dessus du portail du palais épiscopal qui rappellent singulièrement la manière des Lombardi à Venise (1502), les cinq Véronais célèbres sur la balustrade du toit du Palais du Conseil, etc.

Dans l'église Santa Anastasia, au premier autel, à gauche, sur les côtés et au fronton, statues peintes d'un style plus naturaliste et moins franc, mais pleines de caractère et d'un grand sentiment de piété. Cet autel et un autre autel de la même église sont de caractère essentiellement lombard.

« A Vérone, dit encore Burckhardt, nous rencontrons de bonne heure le Florentin Giovanni Bartolo, dit il Rosso, dans le tombeau de la famille des Brenzoni († en 1420) à San Fermo Maggiore. Le groupe adossé de la Résurrection est d'une beauté réaliste, où l'auteur, au lieu de rappeler la manière de Donatello, comme dans ses œuvres de Florence, semble plutôt comme un *Pisanello primitif qui serait sculpteur*. Le sarcophage est disposé comme un tombeau du Christ ; les gardes endormis sont d'un habile travail ; un ange tient la pierre tombale, d'autres anges portent des flambeaux, des enfants aux cheveux bouclés tirent le rideau. »

Remarquez, ce que n'a pas dit Burckhardt, que les deux anges portant des flambeaux sont copiés sur les Anges porte-lumière de la Flandre, comme nous en voyons dans les tableaux de l'école de Van Eyck et comme nous en avons deux au musée du Louvre, en cuivre. La décoration à fresque qu'on voit dans le cadre du tombeau, l'Annonciation, rappelle, dit Burckhardt, la manière de Stefano da Zevio. Vous savez ce que je vous ai dit jeudi dernier de cet artiste. Je dirai plus : la *Madone assise* (dont je vous montrerai des dessins presque identiques comme lignes dans le recueil Vallardi du Louvre), la *Madone assise* rappelle tout à fait la Vierge que vous connaissez du retable du musée de Dijon, peint par Melchior Brœderlam avant 1398. Quel argument pour ma thèse ! Une peinture italienne d'environ 1420 copiant un type original flamand ou internationalement franco-flamand antérieur à 1398. Quelle priorité pour le Nord ! Je pourrais faire encore d'autres rapprochements : la peinture du tombeau Brenzoni pourrait être comparée non seulement à des œuvres de Stefano da Zevio, de Gentile da Fabriano et de Pisanello, mais encore à celles du Besozzo (Vierge peinte de la sacristie du dôme de Milan) et à une Vierge en bois sculpté de la collection Simonetti, de Rome.

C'est sous l'inspiration de ce style — celui de Pisanello et de Stefano da Zevio — « c'est sous l'inspiration de ce style, ajoute Burckhardt, qu'un artiste indigène doit avoir exécuté, dans le chœur de Santa Anastasia, le monument équestre de Cortessia Saregno, mort en 1432. Devant et derrière ce grand capitaine sont debout, non plus sur des consoles gothiques, mais sur des rochers traités d'un style naturaliste, deux écuyers dans leur armure et tenant par côté le

rideau du baldaquin ; celui qui est sur le devant se découvre en présence du maître ; sur le sommet du baldaquin, une figure tenant l'écusson. Cette œuvre, absolument profane, est entourée d'un cadre de branches d'un gothique baroque. Ce n'est qu'au-dessus de ce cadre que viennent des anges, des saints, des scènes de légendes peintes à fresque. Les sculptures, de même, sont peintes. La manière de l'ensemble est assez d'accord avec les œuvres contemporaines de Venise; il y a pourtant ici plus d'énergie et un naturalisme plus sain. »

Venise. — « De même qu'à Florence et à Sienne, la sculpture de la Renaissance à Venise naît directement du gothique. » Voilà une petite phrase de Burckhardt, qui est passée trop inaperçue. Déjà, nous l'avons vu, vers la fin du xive siècle et au commencement du xve, il y avait à Venise une sculpture florissante et qui préparait fortement la Renaissance (Moi je dis : qui était déjà la Renaissance, mais une Renaissance particulière, une Renaissance sans l'antique). L'artiste qu'on nomme ici tout d'abord, Bartolommeo Buon ou Bon — à en juger par sa seule œuvre non contestée, la décoration plastique de la Porta della Carta au palais des doges, commencée en 1439, achevée après 1463, signée opus Bartholomei, — Bartolommeo Buon, occupe ici, à Venise, le même rang de transition que Nicolo d'Arezzo à Florence et Quercia à Sienne. C'est précisément de la manière de ce dernier qu'il se rapproche le plus par ses quatre Vertus, ses anges et ses enfants. La Renaissance apparaît déjà dans la représentation de ces enfants nus, grimpant joyeusement parmi les feuillages et les gables gothiques.

Au nombre des Vertus, le Courage et la Tempérance sont de beaux motifs, très éloignés de la manière de Ghiberti, qui cependant, de même que les œuvres de ce maître, unissent la dignité du gothique à la liberté du nouveau style. La gravité, la beauté simple, sans les exagérations, mais aussi sans la puissance de Quercia, tels sont plus ou moins les caractères de ces figures de Bartolommeo. Les sculptures voisines du palais des doges révèlent clairement les origines de ce style et en même temps le progrès par lequel il a atteint à cette liberté et à ce raffinement du naturalisme.

« Il faut citer de même à Venise le tombeau de Beato Pacifico Buon (1437) très haut placé, au-dessus de la porte de la sacristie

des Frari (transept droit). Les anges, bien que d'un travail inférieur, rappellent l'ornementation semblable de la Porta della Carta ; le grand relief du Baptême, malgré son état de mutilation, est une des compositions les plus riches et du sentiment le plus profond qu'il y ait dans le xve siècle vénitien...

« Il y a, à Venise, dit encore Burckhardt, un monument antérieur aux œuvres mêmes des Buon et qui prouve qu'ici même l'art ne s'est absolument affranchi de l'ancienne tradition que par un contact immédiat avec les maîtres florentins. Piero di Niccolo, de Florence, et Giovanni di Martino, de Fiesole, ne nous sont connus que par l'inscription de leurs noms sur le tombeau du doge Tom. Mocenigo, mort en 1423, à San Giovanni e Paolo. Dans cette œuvre qui, par l'architecture et la décoration encore à demi-gothique, se rattache intentionnellement aux premiers modèles vénitiens, malgré la médiocrité des artistes, éclatent pourtant la supériorité et l'avance de l'école toscane sur le reste de l'Italie. Les Saints et les Vertus de ce monument sont évidemment exécutés sur le modèle des premières œuvres de Nanni di Banco et de Donatello : les Apôtres d'Or san Michele et les figures du tombeau de Jean XXIII au Baptistère de Florence. Une pareille œuvre, jointe au long séjour de Donatello à Padoue et peut-être à sa venue dans Venise même, ne pouvait rester sans influence sur l'art vénitien... »

Cette œuvre est la preuve du premier contact de Venise avec le goût de l'école florentine devenue classique. Ce premier contact ne fut pas immédiatement fécond. Venise conserva longtemps encore sa Renaissance personnelle, sans intervention de l'antique.

Un des artistes qui appartiennent à cette Renaissance gothique italienne sans pénétration de l'art antique est Antonio Rizzo, dit Antonio Bregno. Voici, entre autres choses, ce qu'en dit Burckhardt : « Les statues d'Adam et Ève, sur le revers de la Porta della Carta (cette dernière avec le nom d'A. Rizzo et la date de 1462), offrent un sujet dont la représentation est rare dans la sculpture italienne de la Renaissance. La première Renaissance (Burckhardt oublie toujours d'ajouter au mot Renaissance l'épithète de classique ; il devrait le faire parce qu'il reconnaît implicitement comme moi qu'il y en a deux), la première Renaissance, même

italienne, n'a qu'exceptionnellement pris pour sujets de ses statues des corps nus,. et, dans ce cas, elle s'est presque toujours bornée à représenter des enfants. Les deux statues de Rizzo y gagnent un nouvel intérêt; ce sont d'ailleurs les deux œuvres les plus artistiques de la sculpture vénitienne. Elles l'emportent, de beaucoup, par l'habile modelé du corps, sur les travaux précédents du même artiste; l'Adam, surtout, regardant en avant, est, par son mouvement de bel essor, par l'expression saisissante de son repentir, une œuvre unique à Venise et qui se rangerait parmi les meilleures œuvres contemporaines de Toscane. Ève, dans une attitude, et avec un geste moitié pudeur et moitié coquetterie, rappelle singulièrement, par son naturalisme sans prétention, l'art septentrional et surtout l'Ève du tableau d'autel des Van Eyck à Gand. »

Peu après Andrea Bregno vinrent les Lombardi « qui peut-être forment non pas une famille mais une colonie de sculpteurs lombards, dont le style offre une parenté étroite avec les meilleures œuvres contemporaines de toute la haute Italie. Il faut surtout citer Pietro avec ses fils Antonio et Tullio.

On ne sait ni la date à laquelle Pietro aurait quitté la Lombardie, ni même s'il est originaire de ce pays. Il n'y a pas non plus en Lombardie d'œuvres de sa main; sa manière, cependant, ses figures minces, ses draperies raides et chiffonnées, le style de ses bas-reliefs, révèlent une parenté si étroite avec la scuplture lombarde que nous avons quelque droit de chercher en Lombardie sa patrie et son école. »

Partout, vous le voyez, même rayonnement universel du style flamand.

Nous allons constater le même fait en Espagne, où le style flamand put se développer sans obstacles, depuis la pénétration si profonde de la manière de Jean Van Eyck. Comme exemple, rappelez-vous, le tableau de Dalmau à l'Archivo du palais de Barcelone.

Tout le musée Alphonse XII au musée du Prado est composé d'œuvres flamandes de premier ordre recueillies en Espagne, ou d'œuvres espagnoles purement et simplement copiées des premières.

Parmi ces tableaux : le *Triomphe de l'Église*, de Jean Van Eyck. Plusieurs adorables tableaux de sainteté de Jérôme Bosch, délicieux

de couleur, de fraîcheur et de jeunesse (voir à leur sujet un article de l'*Annuaire des musées de Berlin* de 1889.) Des Rogier Van der Weyden. Des peintures attribuées à Gallegos et toutes inspirées à des Espagnols par les principes de l'art flamand. Il y a beaucoup de ces tableaux en France. Tous les tableaux qui viennent d'Espagne sont flamands ou d'inspiration flamande. Peintures de second ordre, mais intéressantes, collection Davillier. Peintures des collections Edouard André, Gaillard... Le Louvre vient d'acheter un très beau triptyque flamand ou franco-flamand de l'école de Memling, venant d'Espagne. Il est exposé dans une des salles de la Colonnade au premier étage. Allez le voir.

Toute la sculpture espagnole dont je vous ai déjà parlé est d'inspiration flamande. Je me bornerai à rappeler quelques exemples : les très belles statues d'une des portes de la cathédrale de Séville, exécutées par Pedro Milhau au commencement du XVIe siècle, ainsi que la Vierge du Pilier, de la même cathédrale, exécutée par le même artiste, sont empreintes du goût flamand. Toute l'école de Séville, jusqu'à Montañez et même Alonzo Cano, lui est restée fidèle. Nous avons acheté au Louvre, l'année dernière, un Christ en terre cuite de Martinez de Montañez, qui est admirable et qui (au XVIIe siècle) conserve encore le style de la draperie flamande. Je l'ai décrit dans la *Chronique des Arts*.

Je vous ai expliqué, il y a deux ans, que tout le naturalisme de l'école espagnole comme celui de l'école napolitaine provenait de la longue et persistante éducation flamande de ces deux écoles. J'ai relevé, sur la foi des textes, l'existence de nombreux artistes flamands ayant travaillé en Espagne. J'ai fait circuler des photographies de plusieurs sculptures très importantes dans lesquelles le caractère flamand était bien évident. Mais j'ai acquis la preuve que ces monuments n'avaient pas été suffisamment compris par l'auditoire. Je vais en faire des projections sur le tableau lumineux.

Voici des renseignements sur les monuments qui vont être projetés : « La péninsule ibérique vit affluer un grand nombre de maîtres flamands, parmi lesquels excellaient : Anequin, Enrique Diego et Pablo de Egas, Juan et Bernardino de Bruxelles, Pedro de Flandres, Nicolas de Vergara le Vieux et ses fils, Juan et Nicolas, Philippe et Grégoire de Bourgogne, les frères

Juan et Pedro Guas, qui se distinguèrent sous Anequin de Egas, et Diego Copin (*Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas*, p. 51).

La cathédrale de Tolède doit à Anequin de Egas, de Bruxelles, mort en 1494, sa riche façade des lions, exécutée de 1465 à 1499. Enrique, son fils, mort en 1534, fut l'architecte de cet édifice, de l'hôpital de Santa-Cruz et du collège de Valladolid. Il fit aussi le tombeau du cardinal Mendoza dans la cathédrale de Tolède. Anequin eut un frère, également sculpteur, qui, après l'avoir aidé avec Juan (décédé en 1495) et Pedro Guas et Francisco de las Arenas (Van de Sande ?), dans l'exécution de la façade des lions, dirigea encore, en 1507, le travail des écussons d'armes placés sur la frise et sur la porte de la salle capitulaire d'hiver.

Ces écussons sont d'un autre Flamand, Juan de Brusseles, qui les avait sculptés avec Lorenzo Guerricio et qui avait fait en 1500 le retable de l'autel de Saint-Ildefonse, dans le même temple. Il eut un frère, appelé Bernardino, qui travailla, en 1500, au grand retable de la cathédrale de Tolède, et qui fit d'autres œuvres, en 1530 ou 1533, pour la chapelle de los Reyes Nuevos.

L'église de San Juan de los Reyes, à Tolède, fut érigée en 1477 par les rois catholiques Ferdinand et Isabelle. Ils l'avaient destinée d'abord à recevoir leurs sépultures, confiées depuis à la chapelle royale de Grenade (Toujours ces saintes chapelles pour l'usage sépulcral que vous connaissez). L'architecte fut Jean Guas. Toute l'œuvre est bien homogène et date d'une seule époque. La reine Isabelle la Catholique, profitant d'une longue absence du roi Ferdinand d'Aragon, voulut hâter les travaux pour lui ménager une surprise et y employa jusqu'à 122 maîtres tailleurs de pierre avec une armée d'aides et de manœuvres. On peut donc constater dans l'œuvre sculptée de saint Jean des Rois une remarquable unité. Cette unité est celle de l'art flamand des vingt-cinq dernières années du xve siècle.

L'ouvrage espagnol intitulé *Monumentos arquitectonicos de España* s'exprime ainsi en parlant de Jean Guas, l'auteur de Saint Jean des Rois, à Tolède : « Guas est un nom de famille, connu à une époque reculée dans le royaume de Valence et dans la principauté de Catalogne ; mais la circonstance que Jean travailla, dès 1459, comme architecte et sculpteur, à la belle façade des lions de la

cathédrale de Tolède, sous la direction de Anequin Egas, natif de Bruxelles, et le fait non moins important que cette façade est d'un goût et d'un style d'architecture purement allemand, nous portent à soupçonner qu'il était d'origine flamande. Cette supposition semble, du reste, confirmée par des documents postérieurs et ne manque pas de vraisemblance eu égard à la nombreuse pléiade d'architectes, de statuaires et de peintres de ce pays que l'on voit à cette époque, et même beaucoup plus tard, se réunir en Espagne.»

L'Espagne doit à Dancart ou Danchart, un autre artiste des Pays-Bas, le grand retable du chœur de la cathédrale de Séville, commencé en 1482, qu'il laissa inachevé étant mort en 1497.

DIX-SEPTIÈME LEÇON

30 Avril 1890

CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

DES MONUMENTS DE LA SCULPTURE DU XVe SIÈCLE

MESSIEURS,

Jusqu'à présent, appliquant exclusivement la méthode qui m'est familière, je vous ai mis en contact immédiat avec les monuments du xve siècle et c'est d'eux seuls et par eux seuls que j'ai voulu, devant vous, tout apprendre et tout enseigner. C'est à dessein, vous ne l'ignorez pas, que j'étale avant tout à vos yeux ces preuves nombreuses dont la simple production est à elle seule une doctrine et dont l'accumulation finira par étouffer les mauvais germes des théories factices improvisées par les virtuoses de l'*a priori* ou par les indifférents et les collectionneurs de paperasses historiques. J'ai voulu que vous connussiez le plus de faits possibles avant d'interroger les gloses dont quelques-uns de ces faits ont été précédemment l'objet.

Cependant, maintenant que vous connaissez beaucoup de monuments et que votre critique personnelle a matière pour s'appliquer, je crois que nous pouvons, sans inconvénient, nous tourner momentanément vers les textes et leur demander de confirmer ce que les monuments nous ont déjà révélé.

Je crois que, si le vieux stock des renseignements historiques que nous possédons déjà depuis quelque temps avait été intelligemment interrogé et exploité, on serait parvenu, par la seule voie historique, à des conclusions analogues aux nôtres.

Je vais vous montrer aujourd'hui, en style d'huissier, de greffier et de notaire, ce que vous savez déjà et ce que vous avez appris rien qu'en regardant le tableau lumineux. Mais cela était encore indispensable. Je vais donc administrer devant le tribunal de l'opinion ce qu'on appelle la preuve légale. Il n'est pas nécessaire d'être artiste; les gendarmes eux-mêmes seront convaincus.

Examinons donc ce que les textes historiques nous apprennent de l'état de l'art sous Charles VII et sous Louis XI. Nous ne parlerons que des textes ou des monuments appuyés par des textes et munis de leurs papiers [1].....

Mélangeons les monuments des deux règnes et groupons-les par provinces : nous obtiendrons une démonstration toute aussi probante.

Champagne — Sculpteurs de Troyes au xve siècle d'après M. Nathalis Rondot. Les noms indiquent assez l'origine; Jean III Oudot (1404-1451), Nicolas I Cordouanier ou Nicolas le Flament, peintre et tailleur d'images.

Colin Noot ou Nonot (1403-1434), huchier et tailleur d'images, a travaillé en 1411-1412, pour l'église Sainte-Madeleine et en 1433-1434, pour l'église Notre-Dame aux Nonnains. Noot me paraît un nom flamand.

Perrin II Trubert ou Pierre Trubert (1406-1462), maître tailleur d'images et huchier, a travaillé pour la cathédrale et pour les églises Saint-Étienne et Sainte-Madeleine.

Jean I ou Jeannin Noot ou Nonot, huchier et tailleur d'images, a travaillé pour les églises Saint-Étienne, Sainte-Madeleine et Saint-Urbain.

1. Le dossier de cette leçon est rempli de copies de textes. Nous ne les reproduisons pas ici; ils ont été publiés, pour la plupart, dans le *Catalogue raisonné du Musée du Trocadéro*, ou déjà cités ou indiqués dans des leçons antérieures. Courajod, avant de reprendre l'exposé de « l'invasion italienne », voulut remettre une fois de plus sous les yeux de ses auditeurs les preuves de la prépondérance des influences septentrionales dans l'art français du xve siècle. Il revint sur l'histoire des tombeaux de Charles VI et d'Isabeau de Bavière, du duc de Berry, d'Agnès Sorel, de Louis XI et de plusieurs autres monuments dont il a déjà été question, notamment pages 425 à 457.

Gilles Noot, maître huchier et tailleur d'images, a travaillé pour la cathédrale et pour les églises Sainte-Madeleine et Notre-Dame aux Nonnains.

Maître Gautier (1419-1435), tailleur d'images, était de Paris. Il était marié (*sic*). J'avoue que ça m'est bien égal. Ce qu'il m'importerait de savoir c'est s'il avait du talent et si quelque œuvre subsiste de lui.

Jean Ier ou Jeannin, tailleur d'images, a fait pour la cathédrale, en 1420, un ange en bois qui fut placé au-dessus des orgues. Il répara des statues pour la cathédrale et pour les églises Sainte-Madeleine et Saint-Urbain.

Étienne Simart (1420-1424), huchier et tailleur d'images.

Henriet de Cologne (1423) ou Henriot de Cologne (*de Cologne*), tailleur d'images.

Jeannin (1423), tailleur d'images, demeurait dans le quartier de Comporte.

Guillemin Taillebois (1423-1426), tailleur d'images, a épousé Jeanneton; il est mort en 1426.

Jean III Oudot ou Jeannin Oudot le jeune, huchier et tailleur d'images, était fils de Jean II. Il a travaillé pour la cathédrale et pour l'église Saint-Étienne.

Jacques I Cordonnier, maître peintre et tailleur d'images, était appelé ordinairement « Jacquet le peintre ». Il a travaillé pour la cathédrale et l'église Saint-Étienne. Nous savons, par M. Rondot, que le sculpteur Nicolas de la même famille était Flamand.

Gillequin (1426-1431), tailleur d'images, Flamand.

Girardin de Bruxelles (1435-1441), huchier et tailleur d'images, a fait pour la cathédrale des statues de bois et des ouvrages de hucherie.

Henri le Flamand (1436-1444), tailleur d'images, avait épousé Alix. Il a travaillé à la cathédrale.

Huguenin Bailly (1439-1442), huchier et tailleur d'images, était, en 1439-1440, varlet de Jeannin Oudot et travaillait alors avec celui-ci à la cathédrale, « à la hucherie du tabernacle à mettre les châsses. »

Thomassin le Flamand (1440-1446), tailleur d'images et huchier, a travaillé à la cathédrale.

Hennequin de Tournay (1444-1445), tailleur d'images, a fait en partie, en 1444-1445, à la cathédrale, un tabernacle où l'on mettait les châsses.

Haquinet de Tournay (1444-1447), tailleur d'images, a achevé (1444-1445) à la cathédrale le retable où l'on mettait les châsses, qui avait été commencé par Hennequin.

Robert de Tournay (1444-1447), tailleur d'images et huchier, a été varlet d'abord de Hennequin de Tournay, ensuite de Haquinet de Tournay. Il a travaillé avec eux à la cathédrale.

Jean de Metz (1445), tailleur d'images.

Jacquet le Vacher (1452-1484) ou Vacher, maçon, tailleur de pierres et tailleur d'images, a travaillé à la cathédrale.

Jacques II Cordonnier (1452-1496) ou Cordouannier, maître peintre et tailleur d'images, a été marié. Il a eu un fils, Nicolas. Il devait être Flamand, puisque M. Rondot le dit pour Nicolas. Il signait Jacquet Cordonier. Il est désigné dans les Comptes par les noms de « Jacquet le peintre » et de « Jacquet le tailleur ». Il a travaillé pour la ville de Troyes, pour la cathédrale et les églises Saint-Étienne et Sainte-Madeleine.

Hennequin de Louvain (1460), mort avant 1472, tailleur d'images, a été marié.

Antoine Colas (1472-1493), maître maçon et tailleur d'images. Il a été marié et a eu au moins deux enfants : un fils, Oudart, qui a été tailleur d'images, et une fille. Il a dirigé les travaux de la construction de la cathédrale de 1462 à 1480.

Jean le Boucher, tailleur d'images, était de Malines (1463-1464). Il a fait avec son cousin Petit-Jean des statues pour la cathédrale de Troyes : un saint Christophe et un saint Nicolas payés X livres tournois chacun.

Petit Jehan de Malines, tailleur d'images, cousin du précédent, a fait avec celui-ci des statues pour la cathédrale.

Jean le Vachier (1468-1471).

Jacquet de la Bouticle (1468-1500).

Hans l'Allemand (1472), tailleur d'images.

Jean I Compain (1480-1534).

Colot Godier (1482-1530).

Antoine (1483-1488).

Nicolas II Cordonnier (1486-1540), désigné dans les comptes sous les noms de Nicolas le peintre, Nicolas le tailleur et de Nicolas le Flamand. M. Rondot dit positivement qu'il était Flamand.

Il y a eu d'autres Flamands encore! Notamment un artiste de 1494 désigné par le seul qualificatif de : le Flamand.

Et puis encore le célèbre Nicolas Hahier, qui travailla de 1500 à 1561 à la cathédrale de Troyes. C'était, comme l'explique M. Rondot, un Flamand venu de Flandre.

« L'ascendant de l'art flamand est sensible à cette époque (xve siècle) dans nos régions (en Champagne), dit M. Babeau : *un bas-relief de l'ancien couvent des Cordeliers de Troyes et le sculpteur Jubert*, p. 9. On peut y signaler même des sculpteurs d'origine flamande, comme Nicolas de Bruxelles, Jehan le Boucher et Petit Jehan son cousin de Malines, qui travaillaient à la cathédrale en 1463-1464 ».

Bourgogne. — Un bataillon d'artistes flamands travaille à Dijon à côté de Claux Sluter : je vous ai cité de nombreux textes. Vous les trouverez groupés et réunis dans l'*Histoire de l'Art en Flandre* de M. le chanoine Dehaisne. L'évidence historique est complète, même en dehors des monuments.

Sur Antoine Le Moiturier, il faut voir un article de M. B. Prost, dans la *Revue des Musées*, octobre 1889, n° 50, p. 3.

Donc, ce que j'ai eu l'honneur de vous enseigner par des raisons d'analyse, de comparaison et de confrontation d'œuvres d'art, aurait pu s'enseigner depuis longtemps par de simples raisons purement historiques.

Pour croire et partager mes opinions sur le succès nécessaire et irrésistible des écoles d'art de la Flandre au xve siècle, il n'est pas indispensable d'être artiste : il suffit d'être clairvoyant et historien.

Hennequin de la Place (1396-1402), appelé aussi « Maistre Hennequin ou Maistre Annequin », était tailleur d'images. Il était de Romans ou peut-être venu seulement de Romans. Mais non, c'est un Flamand. On est Flamand quand on s'appelle Hennequin ou Annequin.

Un tailleur d'images (dit M. Rondot), du nom d'Hennequin de la Place, qui était venu de Tournay, a fait, en 1378, dans l'église Saint-Étienne, à Troyes, le tombeau du chanoine Jean Bizet de

Barbonne. Ce tombeau était surmonté de la statue du chanoine.

Gillequin ou Villequin le Flamand (1398), tailleur d'images, a travaillé à Dijon avec Claux Sluter, en 1393-1394.

Jean Aubert (1386-1408), ymagier, est inscrit sur un rôle « d'establier » vers 1386; nous ne l'avons rencontré à Lyon que cette seule fois dans les documents. Il est très probable que notre Jean Aubert « ymagier » est le même que Jean Aubert « ymagier, ymagier d'ivoire », Flamand, neveu de Pierard Aubert, de Tournay, « entailleur de ymaiges », auquel Jean se rapportent les articles suivants : « Mars 1388 (nouveau style). A Jehan Aubert, ymagier, demeurant à Paris, pour deniers a lui paiez, qui deubs lui estoient pour sa paine et sallaire d'avoir appareillé et mis à point une crosse d'yvoire de la chapelle du Roy nostre sire et pour avoir burny, nectoyé et mis à point uns tableaux d'ivoire de ladicte chappelle... 76 sols parisis..... » Jean Aubert ymagier d'ivoire, vendit à la reine Isabeau de Bavière, en mars 1395, une absconce (lanterne) d'ivoire pour mettre la chandelle quand la Royne dit ses heures... Voir sur Jean Aubert la notice de feu Pinchart, publiée en 1882 dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique* sur quelques artistes et artisans de Tournay, des XIVe, XVe et XVIe siècles.

Jean Daret (1459-1476) ou Jean le Flamand demeurait à Lyon du côté du Royaume (le Rhône séparait le Royaume, c'est-à-dire la France, de l'Empire, c'est-à-dire de l'Allemagne). Nous ne le connaissons que par son séjour à Lyon. Ce doit être le même que le Jean Daret, de Tournay, qui avait entrepris, en 1489, de faire les statues et les bas-reliefs du maître-autel de l'église de Frelinghien près d'Armentières (Pinchart, *Quelques artistes et quelques artisans de Tournay*, p. 34 et 35).

Jean Barbet, dit de Lyon (1475-1514), était tailleur d'images, canonnier et bombardier. Il a fait un grand ange de bronze qui fut placé au haut du toit du château de Lude, dans la Sarthe : « Le XXVIIe jour de mars l'an mil CCCCLX et XV, Jehan Barbet dit de Lion fist cet angelot. » Cet ange est moulé au musée de sculpture comparée du Trocadéro. Il a toute la tournure flamande. Il ressemble encore aux grands anges longs et efflanqués du Puits de Moïse.

Hennequin III « le flamens » (1409), tailleur d'images. La pré-

sence bien et dûment constatée par M. Rondot de cet Hennequin à Lyon est la justification historique et paléographique de l'existence du style flamand à Lyon, au moment où y travaillait Jean Perreal, dont nous aurons bientôt à nous occuper.

La Provence, elle aussi, vous l'avez vu, fut profondément pénétrée d'éléments flamands.

Provinces diverses. — Artistes du Berry au moyen âge. Liste publiée par les *Annales archéologiques de Didron*, t. I, p. 258.

Série d'artistes du Nivernais communiquée par le comte Georges de Soultrait, publiée dans les *Archives de l'art français*, t. I, p. 136.

Les *Artistes en Béarn avant le XVIII siècle*, par Paul Raymond. Au commencement du XVIe siècle en Béarn, deux artistes flamands : Charles de Bruxelles, Henri de Liège.

Provinces du Nord de la France. — Artistes belges et allemands reçus bourgeois de Valenciennes ou qui ont résidé dans cette ville aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Liste publiée dans la *Revue universelle des Arts*, en 1859, t. 10, p. 230 et suivantes. Quelques renseignements suivent chaque nom. Il y a des artistes et artisans de tous les métiers.

Peintres enlumineurs et tailleurs d'images des XIVe, XVe et XVIe siècles, mentionnés dans les archives de l'Hôtel de Ville de Valenciennes, etc. ; correspondance adressée (1859) à MM. les Directeurs de la *Revue universelle des arts*, p. 50.

La liste débute bien : 1370. Jehan de Thory, de la famille du sculpteur du tombeau de Charles VI. 1370, Maître André l'Entailleur... c'est Maître André Beauneveu.

Fondeurs de cuivre de Tournay, de Valenciennes et de Lille, etc., aux XVe, XVIe et XVIIe siècles. Correspondance des directeurs de la *Revue universelle des arts*. Article très important pour montrer l'invasion de la France par les fontes flamandes.

Les artistes Cambrésiens du IXe au XIXe siècle, par A. Durieux, Cambray, 1894, in-8°...

Je me résume. Pour prouver ma thèse, les textes ne sont pas moins éloquents que les monuments. Ils proclament que la France a été complètement dirigée par l'art de ses provinces du Nord.

DIX-HUITIÈME LEÇON

7 Mai 1890.

L'EXPORTATION DES PIERRES NOIRES DE DINANT SAINT WULFRAN D'ABBEVILLE

MESSIEURS,

Dans notre précédente réunion, après vous avoir fait comprendre que l'étude isolée des documents historiques nous conduisait aux mêmes conclusions que l'examen préalable des monuments, je vous ai fourni ou rappelé les noms d'un certain nombre d'artistes qui ont travaillé sous Charles VII et sous Louis XI. Vous avez constaté de quel milieu géographique et ethnographique ils proviennent. Je vous ai surtout indiqué les sources où vous rencontrerez en abondance tout ce genre de renseignements historiques. Les amateurs de documents, qui aiment à confondre la biographie avec l'histoire de l'art, ont pu satisfaire leur goût et s'en donner à cœur joie, comme si nous n'étions pas au siècle de la photographie et de la vapeur qui permet et les voyages et les comparaisons.

Il est donc bien entendu que, même en ne se servant que des vieux procédés d'information, tout ce que je vous ai dit de la prééminence et de la fécondité de l'art flamand au XVe siècle est absolument indiscutable. Vous, Messieurs, qui êtes des adhérents et des collaborateurs de la première heure, je vous prie de vouloir bien prendre note et de me donner acte de cette démonstration qui devait être faite quoiqu'elle ne vous fût pas destinée. Le problème qui nous préoccupe depuis quatre ans et que nous collaborons à résoudre, n'est pas indigne de tenter vos efforts. C'est, dans l'histoire

de l'art, la grosse énigme qui torture tous les esprits sincères, passionnés et inquiets de notre temps.

Je vous ai longuement expliqué comment le marquis de Laborde, avec sa merveilleuse perspicacité, avait su poser le problème et, par ses admirables études sur l'art flamand et sur l'art bourguignon, préparer la solution nécessaire. Depuis les premières lueurs répandues par cet homme de génie, la question a toujours été à l'ordre du jour.

Un autre esprit très distingué de notre siècle, un délicat entre tous, une âme fine et sensible d'artiste, Fromentin, a eu, lui aussi, le vif pressentiment de la solution du problème qui pesait sur sa conscience. Il n'était pas paléographe ni historien comme le marquis de Laborde. Mais il avait, comme lui, le don de la divination et la pratique de l'analyse esthétique. Ils s'orientèrent tous deux sur le même courant sans avoir rien de commun entre eux qu'une excessive délicatesse de perception et ils furent emportés tous deux vers le même pôle. Fromentin fut instinctivement attiré par le Nord. Il écrivit un livre incomparable, les *Maîtres d'autrefois*, et, par un long détour, sans qu'il s'en doutât lui-même, en traversant tout d'abord l'atmosphère capiteuse et vaporeuse de Rubens et de Rembrandt, il vint tomber aux pieds de l'école de Bruges, héritière de l'école de Limbourg et de la vallée de la Meuse.

Fromentin touchait alors à la solution du problème. Il l'entrevit. Son merveilleux instinct allait tout lui révéler. La mort a fermé trop tôt le Livre. Mais vous allez voir que je ne mens pas quand je prétends que Fromentin, que je n'ai malheureusement pas connu, est absolument de sentiment avec moi. Voici ce que je lis dans les carnets de voyage de Fromentin, dont un passage a été recueilli par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1880, deuxième période, t. 22, p. 411 :

« Bruges, samedi 24 juillet. Van Eyck et Memling. Memling surtout ! Tout Bruges est dans ces deux hommes. Si l'hôpital Saint-Jean disparaissait avec les quatre ou cinq panneaux de bois peint qu'il a conservés depuis trois siècles et demi, il y aurait un irréparable vide dans l'histoire de l'art, et il manquerait un délicieux chapitre à l'histoire de l'esprit humain. Comment se sont formés ces trois hommes, les deux Van Eyck et Memling ? Qui les a

mis sur la voie ? Qui leur a conseillé de regarder la nature ainsi, et si bien indiqué la manière de la rendre ? Qui leur a dit de voir avec cette naïveté forte, cette attention sensible, cette patience énergique et ce sentiment toujours égal, dans un travail si appliqué et si lent ? Qui les a sitôt formés, si vite et si parfaitement ? Car c'est un autre art que celui de la Renaissance italienne : mais, dans l'ordre de sentiments qu'il exprime et des sujets qu'il raconte, il est accompli. La langue depuis s'est enrichie, s'est assouplie, s'est étendue ; elle n'a jamais, quand il le fallait, retrouvé ni cette concision expressive, ni cette propriété de termes, ni cet éclat. »

Eh bien ! Messieurs, tous ces points d'interrogation posés par Fromentin, tous ces cris d'angoisse et d'incertitude, tous ces appels, nous y avons répondu depuis quatre ans. Rien de tout cela n'était venu d'Italie. Vous savez d'où proviennent au contraire toutes les qualités si bien analysées par Fromentin. C'est dans le Nord que tout cela s'épanouit pour la première fois sous le ciel. Et non seulement il n'y eut pas en Flandre importation du dehors, mais encore, l'exportation fut énorme. A ce sujet, j'ai à revenir sur une démonstration incomplète.

J'avais d'abord pensé ne vous entretenir que dans une leçon supplémentaire des conséquences considérables de l'exportation en Europe de la pierre flamande travaillée. Mais je veux m'adresser au plus grand nombre possible d'auditeurs. Car mon devoir ici est de rendre tangible et visible pour la foule ce que de subtiles analyses ont inspiré et enseigné à de purs esprits d'observateurs, comme le marquis de Laborde et comme Fromentin. Mon devoir est de prouver et d'établir matériellement ce que les prophètes et les sybilles de la vérité historique ont pressenti, entrevu et annoncé. Fixons donc, par un développement sagace et en quelque sorte photographique, l'image virtuelle de la plaque daguérienne sensibilisée par la clairvoyante et instinctive intelligence des Laborde et des Fromentin. A mon tour, j'enregistrerai et je vous montrerai quelques-unes des ondulations, des vibrations galvaniques qui, parties de la Flandre française au xve siècle, sillonnaient le sol de l'Europe et allaient porter partout les influences de l'art septentrional. Je n'avais insisté précédemment que sur quelques arts industriels et principalement sur l'estampe. Vous verrez que l'industrie funéraire fut, pour l'art

flamand, un de ses plus puissants moyens de propagande et peut-être, à un certain moment, le plus énergique des coefficients de son activité.

L'existence des courants galvaniques auxquels je fais allusion sera niée sans doute par les braves gens qui les chercheront naïvement dans les papiers d'archives. La paléographie n'est pas une science ; ce n'est qu'un métier, et même un métier dangereux, quand l'usage n'en est pas restreint et quand il prétend se substituer à tous les autres agents de la recherche historique.

Vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit du rayonnement prodigieux de l'art flamand, dès le commencement du XIVe siècle. Je vous ai signalé l'emploi de marbres flamands de la vallée de la Meuse à Saint-Denis dans les dernières années du XIIIe siècle et notamment pour le tombeau de Philippe le Hardi, exécuté de 1298 à 1307. J'en ai conclu que l'usage de plus en plus courant d'une matière première importée de la Flandre avait dû concourir à répandre le goût de l'école du Nord, car la pierre était fort souvent expédiée à destination toute sculptée, et non pas comme matière brute. Notre maître à tous, le marquis de Laborde, qui avait si bien deviné, en tout et partout, l'importance de l'art flamand, a méconnu en partie les résultats de l'exportation de la sculpture funéraire flamande quand il a dit : « Si je n'appuie pas autant sur les mérites de la statuaire flamande, je n'ai cependant omis aucun renseignement sur les sculpteurs, et je n'en reconnais pas moins sa grande influence de la seconde moitié du XIVe siècle. Elle l'exerça dans un rayon plus restreint, parce qu'on n'envoie pas au loin la pierre comme la toile et le bois, parce qu'on ne promène pas dans le monde les statues comme les tableaux. » Eh bien ! c'est une erreur ! Les statues flamandes ou les pierres tombales flamandes se sont promenées par tout le monde. Je vous ai expliqué que cette importation d'une nature première spéciale coïncidait aussi avec la présence de nombreux artistes flamands à Paris, dans ce Paris, où je vous ai nommé plusieurs carriers et sculpteurs de la vallée de la Meuse et des vallées voisines. Avec la pierre, en effet, étaient arrivés ceux qui la convoyaient et après ceux-ci, ceux qui l'avaient déjà travaillée ou qui devaient la travailler sur place.

Cette indication était insuffisante. Il faut prendre au pied de la

lettre ce que le marquis de Laborde a dit de l'exportation de l'art tournaisien dès le XIIIe siècle ; lire la page 95 du tome I.

Toutes les dalles en pierre bleue ou en pierre noire, qui sont si fréquentes dans nos provinces françaises au Nord de la Loire, gravées en trait ou en faible relief, toutes ces dalles, toutes ces pierres sépulcrales doivent être regardées comme des ouvrages flamands. Voilà le résultat de dix années d'observations.

J'ai publié, il y a quinze ans, dans la *Revue archéologique*, une dalle ou lame de pierre bleue, gravée au trait et sur laquelle les lignes du dessin étaient réservées, épargnées comme dans une gravure sur bois, le fond ayant été rempli d'un mastic coloré ou d'une matière métallique. C'est une tombe de l'abbaye d'Orbais (département de la Marne), ouvrage de la fin du XIIIe siècle ou peut-être du commencement du XIVe. Je ne me doutais pas alors, en la faisant graver, que c'était une sculpture flamande ou de la France du Nord, bien que la matière employée eût pu me servir d'indice révélateur. Mais pardonnez-moi ; à ce moment, mes yeux ne s'étaient pas encore ouverts sur la vraie méthode. Ce que j'ai eu tant de fois l'occasion de vous indiquer ne s'enseignait pas dans les écoles officielles. J'étais encore beaucoup trop exclusivement paléographe. Nous l'étions tous en ce temps-là, et nous n'étions que cela. Les archives de l'abbaye d'Orlais ne me révélant rien sur ce monument, je m'étais résigné à tout ignorer. Depuis, j'ai retrouvé à Bruxelles, au musée de la porte de Hal, une tombe d'un travail absolument semblable et de même nature indigène, en pierre bleue noire. D'autres monuments similaires existent à Tournay et ont été signalés par MM. de la Grange et Cloquet.

Plus de doute à présent : la tombe d'Orbais dont je parle, une autre de la même abbaye gravée sur une pierre de même nature, comme toutes les tombes en pierre noire ou bleue du Nord de la France, tout cela c'est le produit non seulement du sol flamand, mais encore, dans bien des cas, du travail flamand.

Les départements du Nord, du Pas-de-Calais, de la Somme, des Ardennes, de la Marne, de l'Aisne, etc., en sont remplis. Il peut s'en trouver bien plus loin. On peut en rencontrer aux quatre coins de l'Europe. Ne les prenez jamais *à priori* pour les produits d'un art local et autochtone. Il y a quatre-vingt-dix-neuf chances contre une pour qu'ils soient l'expression d'un travail flamand.

Ailly-sur-Noye. — Tombeau du Bâtard de Saint-Pol. Ce monument que je vous ai déjà signalé et dont j'ai une photographie est tout en pierre noire de Dinant. Les *pleurants* qui accompagnent le tombeau et sont disposés autour du sarcophage, suivant le modèle simplifié des monuments de Dijon, sont tout à fait dans le goût de la sculpture bourguignonne ou flamande. Quelques-unes des têtes qui ont survécu à la mutilation sont très naturalistes. Plis cassés bien franco-flamands. C'est bien l'art belge. Ce monument a été certainement apporté en France tout fait de la vallée de la Meuse, ou des vallées voisines. Rien n'est en ronde bosse ni en haut relief, mais en assez faible relief.

Amiens. — Monuments en pierre noire du musée : numéro 156, tombeau de Jean de Pontain et de Marie de Conty. Jean de Pontain, mort en 1493.

Numéro 204, pierre tumulaire d'un chanoine d'Amiens, nommé Jehan Pilot, mort en 1448. C'est un des types des tombes de chanoines qui étaient placées contre les murs. L'épitaphe dans ce cas dit : ici-devant gist et non pas ci-dessous.

Numéro 247, tombeau en pierre noire du chevalier Robert de Bonberch : « Chi giste Robert de Bonberch, chevalier Sire de Chepy et de Gruisson qui trespassa l'an de grâce M. CCCC,... » L'inscription n'est pas terminée. Ce monument est tout à fait dans le style du tombeau du seigneur de Saint-Pol de l'église d'Ailly-sur-Noye.

Corbie. — *Église* : Grande dalle en pierre noire ou marbre de Dinant, représentant un personnage ecclésiastique mitré et une femme ou un religieux, les mains croisées sur la poitrine. La sculpture est traitée en faible relief. On lit autour de cette dalle l'épitaphe suivante : « Chi gist Damp Nicollas Bertin jadis prouvost de ceste église qui trespassa l'an mil... » le reste non gravé.

Après le mot Mil une longue lacune est réservée pour mettre la date. C'est de l'art de Tournay et de la vallée de la Meuse : le dessin de l'encadrement rappelle par sa composition les plaques de métal gravé, les tombes en cuivre. Monument très curieux qui nous explique comment on commandait d'avance son tombeau, ne laissant à ses héritiers qu'à inscrire la date, mission dont ils se dispensaient quelquefois.

La dalle funéraire de l'église de Corbie est à rapprocher de celle d'Ailly-sur-Noye, de celles de Tournay, de Dinant et du musée de Douai.

Saint-Omer. — Dans l'église, monument très important de cette série spéciale : la dalle de Vissocq, mort en 1450. La pierre noire est très belle et vient très probablement de Dinant.

Il faut insister sur l'existence et la valeur de tous ces monuments en pierre noire pour prouver l'activité des ateliers commerciaux de sculpture funéraire en Belgique, au xve siècle, dans toutes les localités où se trouvait la pierre noire et pour prouver aussi leur exportation.

Ces tombeaux, commandés et exécutés d'avance dans les ateliers de fabrication spéciale, relevaient de deux pensées familières au moyen âge, la pensée religieuse de la mort et l'orgueil de l'esprit de famille.

Le xive et le xve siècles, dans le laborieux enfantement de la société moderne, furent tristes jusqu'au milieu des fêtes et des orgies. Ces époques tourmentées inventèrent les idées macabres, les danses des morts, les funèbres et pittoresques extravagances de l'art septentrional. Souvenez-vous du roi René et de ses funèbres mascarades. L'idée de la mort était donc familière alors. On aimait à penser à son tombeau. On ne confiait pas à son héritier le soin de l'élever.

Les riches et les puissants érigeaient des Saintes-Chapelles, fondaient des monastères de religieux ou des collèges de chanoines pour prier sur leurs tombeaux. Les personnes moins riches avaient les mêmes goûts et les mêmes idées. Elles s'assuraient de leur vivant une sépulture honorable ou décente dans une église et s'adressaient pour le décorer aux fabriques de tombeaux tout confectionnés. Il y en avait pour les évêques, pour les prêtres, pour les moines, pour les chevaliers de petite importance. Il y avait des plaques gravées en pierre, en marbre et en cuivre, de toutes dimensions, pour toutes les convenances.

La vallée de la Meuse, grâce à la pierre noire et au marbre noir dont elle possède de riches carrières et qui furent alors très goûtés pour l'usage des monuments funèbres, devint naturellement un centre très important de fabrication.

Les mêmes ateliers de sculpture fabriquaient de petites plaques. commémoratives d'un don quelconque fait à une église, représentant le donateur agenouillé. La plaque commémorative devient en même temps une plaque tumulaire de petite proportion et rappelant la proximité seulement de la dépouille mortelle dont elle conservait le souvenir. On en mettait extérieurement tout autour des églises et intérieurement autour du sanctuaire du chœur et dans les chapelles. Exemples nombreux en Allemagne, notamment à la Frauenkirche de Munich ; cathédrale de Tournay; cathédrale de Saint-Omer ; à Paris, débris du cimetière des Innocents au Louvre et à l'école des Beaux-Arts. Quelquefois toute une famille était représentée agenouillée devant une scène religieuse.

Vous voyez quelle immense clientèle entretenait les ateliers de la pierre noire et l'industrie funéraire des Flandres. Tout cela était bien flamand, comme vous pouvez le voir à Bruxelles.

Bruxelles. — Musée de la porte de Hal : Dalle gravée en creux, du courant du xive siècle comme celle d'Orbais, celle qu'on attribue à Dame Hélène. Le mastic est parti ; c'est aussi de la pierre noire. Pierre sépulcrale de Pétronille, femme du chevallier Gilles de Lérinnes, provenant de l'ancien prieuré de Lérinnes, pierre noire. Autres très grandes plaques gravées, en pierre noire. Pierre tumulaire de Rose de Grez mort le 28 décembre 1318 ; tout cela en pierre noire.

L'art des tombes sculptées en pierre bleue ou noire et destinées à l'exportation s'est conservé dans les Flandres jusqu'au milieu du xvie siècle. On voit au Musée de la porte de Hal, à Bruxelles, un beau tombeau ainsi désigné : A. 5. Pierre noire ou espèce de pierre de touche gravée ou plutôt sculptée comme aux tombeaux d'Ailly-sur-Noye et de Corbie. Ce tombeau est celui de Philippe Dales, mort en 1520.

Tombeau de Jean Salazar, au musée de Sens, élevé sous Louis XII. Une partie de ce tombeau, sur lequel j'aurai à revenir, était en marbre noir et M. de Montaiglon a fort bien démontré que tout ce qui était sculpté en marbre noir avait dû être exécuté à la carrière, en Flandre, avant d'être apporté à Sens.

Voyez la confirmation de tout ceci dans le livre de MM. de Lagrange et Cloquet sur les *Sculpteurs de Tournay*.

A ce propos j'aurais bien à dire sur les rapports de l'art et de l'économie politique. En matière d'art, le moyen âge et l'ancien régime ont été beaucoup plus libre échangistes qu'on ne l'a cru et que je ne l'ai cru moi-même. Sans doute il y avait des droits sur toutes les importations non seulement de nation à nation mais de province à province et de seigneurie à seigneurie. Cependant l'art échappa en grande partie au système des droits prohibitifs. En fait, l'objet d'art fut essentiellement voyageur et mobile au moyen âge, malgré les obstacles que les corporations ouvrières et les corporations artistes avaient intérêt à mettre à la circulation. Les seigneurs levaient toutes les barrières devant les objets d'un art étranger qu'ils convoitaient. Les établissements religieux obtenaient des exemptions de douanes. Les archives sont pleines de ces remises. Le bon marché des fabricants en gros permettait à certains objets de franchir tous les obstacles élevés par les droits protecteurs. Il résulte de cela que de grands centres de productions ont pu exister au moyen âge et que ces centres ont exporté dans tout l'univers. On pourrait même dire que le travail pendant le moyen âge fut plus localisé qu'il ne l'est aujourd'hui, grâce aux secrets professionnels religieusement et jalousement gardés. La contrefaçon était difficile. Les provenances étaient garanties par la présence des manufacturiers originaux à toutes les foires officielles. La marque de fabrique était une chose sacrée, respectée, garantie par tous les pouvoirs publics. Chaque produit gardait le nom de son pays d'origine et de sa fabrication. C'était voler que de vendre un objet qui ne provenait pas effectivement du pays dont il portait le nom. Le « cordouan » venait de Cordoue, c'était le cuir espagnol ; longtemps le « cordouanier, » le cordonnier, ne pouvait fabriquer que des souliers dont la matière première était exotique ; les pouvoirs publics y veillaient. Il en fut de même pour les objets d'art et pour les produits de la sculpture française en pierre noire ou bleue de Flandre.

Au moyen âge il faut donc signaler la localisation de certaines industries expédiant au loin leurs produits. Exemples à Limoges pour le cuivre émaillé ; pendant tout le XIIIe et le XIVe siècle, l'Europe entière a été couverte des produits de l'industrie limousine. Autre exemple dans cette industrie de l'albâtre, sculpté en petits panneaux assemblés pour former des retables ou des tableaux d'autel. On en

trouve partout et je ne sais pas encore de quel centre partait cette énorme exportation. Même chose pour les ivoires et pour l'industrie flamande des tableaux d'autel sculptés en bois. Certains pays avaient une clientèle non pas limitée et nationale, mais universelle. Jamais l'industrie ne fut plus internationale sur bien des points.....

L'église Saint-Wulfran d'Abbeville, dont la construction, commencée en 1488, fut interrompue en 1539, est à citer comme un exemple de ce que voulait être le style septentrional de l'architecture française. De même qu'à Cléry, les nervures prismatiques et subdivisées montent du sol jusqu'aux liernes des voûtes, dans un seul jet, sans un seul point d'arrêt ; pasl'apparence d'un chapiteau. Le vaisseau intérieur a l'aspect d'un tissu de sparterie..... Il y avait un art septentrional épris jusqu'à la folie des principes de la construction gothique et qui voulait le développer jusqu'au bout, le développer même jusqu'à l'absurde.

L'architecture veut se réduire, en France, au strict nécessaire. Elle veut supprimer tout ce qui n'est pas indispensable. Comme la sculpture, elle s'émancipe de ce qui restait des dogmes antérieurs. Elle perd tout embonpoint et laisse voir son ostéologie, son squelette. Par ses raffinements dans ce genre d'idées, elle arrive en quelque sorte à faire ostentation de l'étude de l'écorché. On ne voit plus dans ses membres que les nervures sèches et coupantes, que des paquets de nerfs. L'église Saint-Wulfran d'Abbeville peut servir à prouver tout cela.

A cette architecture raisonneuse du XIVe et du XVe siècle, qui voulait aller en avant sans rien demander aux arts du passé, il n'a manqué que le fer. Cette architecture de Louis XI et de Charles VIII est bien digne d'être étudiée avec soin et passion par notre époque, car l'avenir, par la nouvelle matière première employée, le fer, va nous ramener malgré nous au style gothique. Oui, l'art de l'avenir, l'art du XXe siècle sera forcément gothique par suite de l'emploi du fer. C'est dans le Nord de l'Europe que l'architecture du fer prendra naissance.

Le Nord de l'Europe doit retrouver ainsi la prépondérance dans les arts qu'il posséda au moyen âge et durant les temps gothiques. C'est une revanche qui lui est due. Si l'architecture gothique n'avait

pas existé déjà, la construction en fer l'aurait inventée de nos jours, au XIXe siècle, pour les besoins du XXe.

L'architecture en fer, la galerie des machines par exemple, ressemble plus à un monument gothique qu'à un monument antique. On peut être absolument certain que dans un siècle l'art moderne sera fatalement redevenu gothique. Honneur à notre grand art national, qui était si profondément empreint du génie du monde moderne qu'il a pu longtemps se développer parallèlement à la civilisation européenne et qui, après trois cents ans de coupable oubli et d'ingrat abandon, est encore susceptible de comporter tous les progrès et d'inspirer toutes les espérances.

Greffez donc l'architecture du fer sur l'architecture antique! C'est impossible, et cependant, quoiqu'en pense l'auteur de la *Romance de la Tour Eiffel*, l'architecture moderne avec l'emploi du fer s'imposera au monde entier d'ici cinquante ans. C'est le fer qui ramènera l'architecture française à toute une partie de ses traditions.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

14 Mai 1890.

LE RÈGNE DE CHARLES VIII

MESSIEURS,

Je vous ai longuement exposé les lents et sourds progrès de l'art italien dans la vallée de la Loire jusqu'à Charles VIII. Cette période d'incubation de la Renaissance classique, vous la connaissez. Vous avez vu comment le tempérament naturel, lentement miné, résistait. Aujourd'hui, je vais vous retracer les accidents principaux qui caractérisèrent l'explosion de la fièvre cérébrale dont la France fut saisie. Le règne de Charles VIII marque une crise très importante dans l'histoire de l'art français. Latente jusqu'à Charles VIII, la propagande de l'art italien, chez nous, se fait au grand jour à partir de la campagne d'Italie de 1495. L'art septentrional est carrément abandonné par les rois de France. La complicité des pouvoirs publics avec l'art méridional est évidente. C'en est fait. Il faut que notre école subisse l'inoculation de l'art antique.

Étant donné ce que vous savez depuis les quatre années de nos études communes, étant bien établi tout ce que je vous ai démontré du vigoureux tempérament de l'art septentrional, père aujourd'hui incontesté du premier mouvement international de la Renaissance européenne, vous pouvez prévoir que notre art ne mourra pas de cette inoculation ni de la maladie qu'elle détermina.

Vous n'avez donc pas hésité à reconnaître le fait de cette inoculation. Vous n'avez pas intérêt à méconnaître combien elle fut profonde. Vous savez que le patient pourra survivre.

Cette liberté d'esprit, récompense de votre patiente étude anté-

rieure, tout le monde n'a pas pu l'avoir. Ils n'ont pas pu l'avoir ceux qui ne connaissaient pas à fond la nature de l'art septentrional et sa puissante et robuste constitution franco-flamande. Et alors, qu'ont-ils fait? Pour laisser comprendre que l'art français ne devait pas mourir, ils n'ont pas voulu avouer qu'il avait été très malade. Et, faute de connaître les véritables origines primordiales de la Renaissance, mais comprenant cependant que la France avait eu sa part dans l'œuvre commune, ils ont attribué à la France un rôle actif au moment où commençait au contraire, dans une certaine mesure, sa passivité. Ils se sont trompés d'heure, voilà tout!

Il me faut donc d'abord vous mettre en garde contre les erreurs contenues dans les livres à ce sujet. Cette grosse erreur, c'est la négation envers et contre tous, c'est la négation quand même de l'influence italienne dès le règne de Charles VIII et dès celui de Louis XII, et le recul de cette influence jusqu'à François Ier.

Je vous ai déjà signalé l'erreur d'Émeric David, qui a servi de point de départ à une armée de travailleurs de seconde main. Aux citations que je vous ai faites, ajoutez celle-ci : « Le mausolée des enfants de Charles VIII fut un ouvrage des frères Juste. Nous devons la connaissance de cette tradition à l'auteur de la *Notice sur les Monuments du département d'Indre-et-Loire*... ce témoignage est très récent; mais aucune preuve n'en infirme l'authenticité. D'ailleurs, le monument fut terminé au moment même de l'arrivée du roi (retour d'Italie) ; des étrangers, venus avec lui, n'auraient pas eu le temps de l'exécuter; et, enfin, une tradition contraire n'eût pas manqué de conserver les noms des auteurs, s'ils eussent été Italiens..... »

Sauf le respect dû à un auteur bien intentionné et écrivant en 1817 avec une très grande clairvoyance relative, tout cela est inexact; les Juste, auteurs partiels assez vraisemblables au moins comme influence, ainsi que le dit très bien Émeric David, les Juste sont des Italiens. La meilleure réponse qu'on puisse faire à toutes ces fausses théories, c'est la production de l'état des gages des artistes et ouvriers italiens ramenés par Charles VIII. Cet état, dont Émeric David réclamait la production, qu'il défiait ses contradicteurs de produire, il existe et il a été publié par M. de Montaiglon.

Dans la liste des ouvriers italiens, on remarque deux célèbres architectes italiens : le franciscain Fra Giocondo et Dominique Bernabei de Cortone, surnommé le Boccador. « A frère Jehan Jocondus, deviseur de bâtiments, trente ducats de carlins par mois. »

Né à Vérone dans la première moitié du xve siècle, mort à Rome le 1er juillet 1515, Fra Giocondo fut certainement rencontré par Charles VIII en Italie, et ramené en France à cause de sa grande réputation comme architecte et ingénieur. Il prit part à la construction du pont Notre-Dame, à Paris, et à celle du château de Bury, élevé par Florimond Robertet près de Blois. Il demeura en France de 1497 à 1506. J'aurai à revenir sur lui à propos des artistes de Louis XII.

Dominique Bernabei, de Cortone, a passé toute sa vie en France. Compris dans les états de 1497, à titre de « faiseur de chasteaulx et menuisier de tous ouvrages de menuiserie », aux gages de vingt livres tournois par an, il émargeait encore comme officier du roi en 1549. Il a surtout travaillé à l'Hôtel de Ville de Paris. J'aurai à en parler à propos de François Ier. Mais il importe d'établir que, dès 1497, il fut occupé chez nous et que son nom et sa présence, rapprochée de celle de plusieurs de ses confrères, explique tout ce que nous rencontrons de style italien dans la composition et surtout dans la décoration de nombreux édifices contemporains de Charles VIII.

Le plus grand des sculpteurs enlevés à l'Italie par Charles VIII fut Guido Mazzoni de Modène, dit Paganino. Le roi l'avait rencontré à Naples, l'avait fait chevalier et anobli en 1496, l'installa en France où il travailla beaucoup. Nous aurons l'occasion d'en reparler à propos de Louis XII. Il resta en France jusqu'en 1516. Sa femme qui vint l'y rejoindre et sa fille étaient toutes deux sculpteurs. Nous tâcherons de vous montrer l'influence de l'atelier de Mazzoni. Pacherot est ramené aussi d'Italie et s'établit en Touraine. On y reviendra.

De 1494 à 1502, un certain Jérôme Solobrin, potier, artiste en terre émaillée, s'établit à Amboise. C'était sans doute un parent de Leocadius Solobrinus de Forli, dont on possède un ouvrage signé. Il apparaît, lui (Jérôme Solobrin), avant même le départ pour l'expédition d'Italie. C'était un potier qui, probablement, avait été

appelé pour paver les chambres et les salles du château d'Amboise, première manière, de même que nous appelons aujourd'hui des mosaïstes vénitiens ou romains pour paver les salles du Louvre et même pour enlaidir les coupoles de nos escaliers.

Sous Charles VIII, concurremment avec l'introduction officielle en France des artistes italiens, l'introduction officieuse, pourrait-on dire, l'importation de plus en plus considérable des objets d'art italiens allait toujours son train. C'est du règne de Charles VIII que date (1496) l'exécution et peut-être l'introduction en France de la mosaïque de David Ghirlandajo, conservée actuellement au musée de Cluny, et offerte à l'église de Saint-Merry par Jean de Ganay, mort en 1512.

Rappelez-vous le tableau de Benedetto Ghirlandajo à Aigueperse, le tableau d'Andrea Mantegna dans la même église, donné par Gilbert de Bourbon, qui avait épousé en 1481 Claire de Gonzague, sœur du marquis François de Gonzague, seigneur de Mantoue, la copie ancienne du même tableau dans une église du Forez, près de Saint-Galmier..... Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, seigneur d'Aigueperse, fut vice-roi de Naples en 1495, après le départ de Charles VIII. Il mourut dans le royaume des Deux-Siciles. Ses rapports avec l'Italie sont donc faciles à expliquer.

Il y a des conclusions très importantes à tirer de l'état des ouvriers italiens embauchés par Charles VIII, publié par M. de Montaiglon. On peut dire que l'invasion morale de la France par l'Italie fut complète et absolue dans le monde officiel. Il y eut abandon de tous les goûts nationaux. Il y eut affectation des goûts étrangers en toutes choses. Il n'y eut pas seulement introduction de quelques architectes, de quelques peintres, de quelques sculpteurs, de quelques brodeurs et de quelques orfèvres ultramontains ; il n'y eut pas seulement fantaisie royale ; la pensée française tout entière fut hantée par la forme italienne, par la culture italienne sous toutes ses faces. Les modes sont là pour le prouver. La nation entière fut séduite. Symptôme bien caractéristique : toutes les femmes furent pour l'Italie, pour la Grèce et pour Rome.

Veut-on savoir si, à un moment quelconque de l'histoire, une révolution dans les idées a été véritablement sociale, si elle a

pénétré le foyer domestique, si elle a atteint l'âme même d'un peuple ? Demandez-le aux femmes de l'époque que vous étudiez.

Toute idée nouvelle, légère ou grave, qui ne parvient pas à se concilier dans la maison, près du foyer, les sympathies de l'épouse, de la mère, de l'éducatrice, cette idée-là peut être excellente, elle peut être officielle, elle peut être imposée par la loi, mais elle aura beaucoup de peine à passer des lois dans les mœurs. Or l'art, d'essence éminemment subtile et indépendante comme toutes les croyances de l'esprit et les instincts du cœur, est rebelle aux décrets et n'obéit qu'aux mœurs.

La Renaissance sera-t-elle définitivement d'apparence italienne ? Le Midi, longtemps dominé, prendra-t-il sa revanche sur le Nord ? La France abandonnera-t-elle en partie son œuvre personnelle de direction morale et intellectuelle de l'Europe? Oubliera-t-elle ses longs efforts pour créer un art moderne et universel, conforme aux principes sociaux des peuples chrétiens, un art pour tous, dont l'idiome reste notre langue maternelle, parlé par les deux sexes et par toutes les classes des citoyens ?

Dans la solution de ces questions, l'opinion des femmes a beaucoup plus pesé qu'on ne le croit,... et elles ont conclu de la façon la plus préjudiciable à leurs intérêts. Nous savons positivement qu'elles ont conclu contre la France, sans comprendre que, n'ayant pas la même éducation que la femme italienne, c'est contre elles-mêmes, contre tous les droits de leur sexe qu'elles concluaient ainsi.

Relisez l'état publié par M. de Montaiglon. Les purs artistes italiens ne sont pas seuls à y figurer. La qualité de leurs compatriotes et compagnons attirés chez nous avec eux révèle mieux que les noms de ceux-ci la profonde et intime pénétration de la France par l'Italie. On y voit : un jardinier, un faiseur de hardes (un costumier), deux faiseurs de journades (autres costumiers), un faiseur de senteurs, c'est-à-dire un parfumeur, un couturier, faiseur d'habillements de dames à l'italienne, un tailleur, découpeur de velours à l'italienne, un facteur d'instruments de musique fabricant d'orgues, un dresseur de perroquets, « gardien de papegais, » un agriculteur d'académie (acclimatateur d'oiseaux rares), ainsi dénommé : « inventeur subtil à faire couver et naître poulletz. »

Toutes ces invasions de la futilité italienne sont très probantes,

et nous en trouverons le contre-coup dans l'art. C'est la preuve que la civilisation italienne tout entière, même avec ses défauts, par ses petits côtés, est infusée au sang français. Cette civilisation italienne, vous devez la connaître par le livre de Burckhardt.

Sur la liste des ouvriers d'Italie entretenus par la France, comme l'a fort bien remarqué M. Müntz, le dernier inscrit est maistre Jehan Lascaris, docteur en plusieurs sciences, natif du pays de Grèce, « aux appointements de 400 livres tournois par an ». Lascaris est le fondateur de notre glorieux enseignement des lettres grecques et le précurseur des humanistes du XVIe siècle, le lointain ancêtre de nos professeurs du Collège de France, auxquels nous n'aurions qu'à applaudir, s'ils n'avaient pas, dès le XVIe siècle, comme on dit vulgairement, trop tiré la couverture à eux et fini par persuader à l'opinion publique que rien n'existait en France avant leur arrivée, avant la création de leurs chaires, et que, sans eux, aucun enseignement ne pouvait subsister, — opinion monstrueuse qui est encore celle de la majorité des Français.

Nous avons le droit de croire que Jean Lascaris et les autres humanistes n'eurent pas moins d'admiratrices ni moins de clientes que le couturier de la bande italienne. Miroir des mœurs de la société, la langue du temps de Charles VIII et de Louis XII est là pour le prouver. M. Lemonnier expliquait très bien, il y a quinze jours, à la Sorbonne, comment la littérature de cette époque trahit la pénétration latine. M. Müntz a également très bien démontré cette vérité, dans sa *Renaissance sous Charles VIII*, et nous fait toucher du doigt l'incroyable et grotesque empédantissement de tous les écrivains de la fin du XVe siècle.

Nos grand'mères ont donc leur part de responsabilité dans les terribles conséquences de notre engoûment pour les arts de la société antique et de la littérature académique raffinée de l'Italie. Les *Précieuses* flagellées par Molière n'ont pas décerné aux Vadius et aux Trissotins de leur temps les premiers hommages dont ces cuistres aient été l'objet dans notre beau pays de France. Dès la fin du XVe siècle, nos aïeules leur avaient déjà beaucoup trop permis, uniquement pour l'amour du grec. L'humanisme a été le plus cruel ennemi et le plus fatal adversaire de l'art septentrional, parce qu'il s'est fait le complice de la forme pittoresque et plastique

italienne, et que, sous prétexte de nous imposer une indiscutable admiration pour la civilisation et l'art antiques, il nous a jetés aux pieds d'un de ses compères, l'art italien travesti en grec et en romain.

Les rois de France n'encourageaient pas seulement l'art italien autour d'eux. Ils encourageaient aussi la littérature italienne et entretenaient des poètes de cour italiens. Voyez ce que M. de Montaiglon (dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1864, p. 149-153) a dit de Lodovico Heliano, poète italien, et de Fausto Andrelini, de Forli, auteur de poèmes latins sur Charles VIII.

Ne jugeons pas le goût de Charles VIII sur le style du château d'Amboise. Ce monument retarde sur le mouvement historique. Il est beaucoup plus l'expression de la pensée de la veille que l'expression de la pensée du jour même. Les travaux furent commencés en 1490, cinq ans avant la campagne d'Italie. Une grande partie des bâtiments était donc érigée avant que les goûts du monarque fussent changés par le voyage de l'Italie en 1495, voyage qui fut pour Charles VIII un vrai chemin de Damas. Les trois années, trop courtes, qui séparèrent son retour de sa mort, ne lui permirent pas de tout modifier dans les constructions antérieures ni d'afficher dans les constructions nouvelles ses opinions de la dernière heure. Mais nous savons par sa correspondance et par ses historiens que pendant toute sa campagne d'Italie il ne cessa de renier ses sentiments antérieurs en matière d'art. Commynes, du reste, s'est chargé de nous faire bien connaître ses intentions qui ne purent être réalisées.

« Le roy Charles huitième, dit Commynes, était en son château d'Amboise, où il avait entrepris le plus grand ediffice que commencea, cent ans a (depuis cent ans), roy, tant au chasteau que à la ville : et se peut veoir par les tours par où l'on monte à cheval, et par ce qu'il avait entrepris à la ville, dont les patrons estoient faitz de merveilleuse entreprinse et dépense et qui de longtemps n'eussent pris fin. Et avait amené de Naples plusieurs ouvriers excellens en plusieurs ouvraiges, comme tailleurs et painctres et semblait bien que ce qu'il entreprenoit estoit entreprise de roy jeune et qui ne pensoit point à la mort, mais esperoit longue vie ;

car il joignit ensemble toutes les belles choses dont on luy faisait feste en quelque pays qu'elles eussent été vues, fust France, Italie Flandres. »

Éclectisme, mais éclectisme au bénéfice de l'Italie.

Étant donnée la préparation que vous connaissez, faire voyager en ce moment un roi de France en Italie avec une noblesse sensible aux arts, c'était aller au-devant de l'invasion intellectuelle, c'était se jeter dans la gueule du lion, c'était se plonger dans l'eau pour éviter d'être mouillé.

Avant de passer les Alpes, Charles VIII se trouva déjà en contact avec l'art italien sur le sol français, à Lyon. Le roi et quelques personnages de sa suite se firent représenter sur des médailles par un atelier de médailleurs italiens établi à Lyon (Voyez Heiss, *Médailles de personnages français, exécutées à Lyon en 1494 par Niccoli Spinello de Florence*, Paris, 1884).

Après une rapide concentration à Vienne et à Grenoble dans le Dauphiné, l'armée française se jette brusquement sur l'Italie. André de la Vigne, témoin oculaire et narrateur officiel pour la reine des hauts faits de Charles VIII, André de la Vigne, l'auteur du *Vergier d'honneur*, chronique rimée de l'expédition, nous a rendu, dans ce poème bizarre et d'une forme bien vulgaire, un compte très exact des émotions éprouvées par les Français en face des monuments italiens. Ces impressions de voyage sont pour nous du plus haut intérêt.

Ébahissement d'André de la Vigne en présence de la cathédrale et du Camposanto de Pise :

L'église est faicte de grant matière
A haulx piliers de moult riche entaillure,
Et près d'icelle ung petit acoustrée
Y est construit le beau grant cymetière,
Plus spacieux qu'onques vit créature;
Et tout autour décoré de paincture
A grans hystoires pour enrichir le cas
Toutes dorées jusqu'à la couverture,
Qui ont cousté ung vingt mille ducatz...
... Depuis le temps de la création
Du monde entier, là sont figures faictes
Semblablement de l'Incarnation,

Sont les hystoires et de la passion
De long en long moult richement pourtraictes,
Aultres figures du jugement extraictes
Là où Dieu siet en sa grant majesté,
Et soubz ses pieds sont anges et trompettes
Qui vont disant : *Mortui surgite.*

A Florence, les monuments italiens trouvent des appréciateurs aussi avides qu'éclairés : « Le seigneur de Ballassat, dit Commynes, quand il sçeut la fuite dudit Pierre de Médicis, se prit à piller tout ce qui se trouve en la dite maison (il s'agit du Palais Médicis), disant que leur banque à Lyon luy devoit grande somme d'argent; et entre autres choses il prit une licorne entière qui valait six ou sept mille ducats et deux grandes pièces d'une autre et plusieurs autres biens. »

A Sienne, l'admiration ne se ralentit pas en face de la cathédrale et de l'Hôpital. Ecoutez le Guide du voyageur français, le *Joanne* de l'expédition de 1495 :

La dicte église est à areste ronde,
En plusieurs lieux et à queue d'aronde,
Toute estoffée de marbre blanc et noir,
Haulte en tous sens, ample, large et profonde
Et belle autant qu'il en est point au monde.
Conclusion, c'est ung très beau manoir.
Et vis-à-vis pour passans esbanoir
Ou pour pouvres recevoir et requerre
Le non pareil qui soit sur terre
Est l'hostel Dieu aussi le mieux renté
Qu'on saiche point en la crestienté.

A Rome, Charles VIII fait connaissance avec l'antiquité. Il visite les ruines, le 12 janvier 1495 :

En devisant, s'en vint tout bellement
Voir la place qu'on nomme Colysée
Qui est si grande et si bien divisée
Qu'en six palays de Paris tant pour tant
Comme il me semble de pierre n'a autant.

Le château Saint-Ange étonne André de la Vigne par la beauté de son appareil de construction. Il déclare qu'il est bâti par artifice merveilleux et étrange.

Il est certain que les monuments italiens, antiques et modernes firent une très grande impression sur les Français.

Charles VIII écrit de Rome au duc de Bourbon après avoir vu le Vatican d'Alexandre VI :

« Je suis ce jourd'hui matin party du palais Saint-Marc, (c'est le palais de Venise), où j'estoye logié et m'en suis venu ouyr la messe en l'église Saint-Pierre et disner et logier au palais de notre dit Saint-Père, lequel il m'avait fait préparer. C'est un très beau logis et aussi bien accoustré de toutes choses que palais ne chasteau que je vis jamais. » (*Mém. de Commynes*, éd. de Mlle Dupont, t. III, p. 335. Ouvrage de M. de la Pilorgerie, *Campagne et bulletins de la grande armée d'Italie commandée par Charles VIII*, Paris, 1866, p. 152.) Ce palais si bien accoustré, on pourrait le reconstituer et on comprendrait que sa vue ait pu impressionner Charles VIII.

Le roi fit publier en français, en 1495, ce qu'on appelait les *Mirabilia urbis Romœ* c'est-à-dire le vieux guide du pèlerin à Rome, tout rempli des narrations les plus cocasses et de contes à dormir debout.

A Naples, l'enthousiasme des envahisseurs ne connaît plus de bornes. Le *Poggio reale* est décrit par André de la Vigne dans le *Vergier d'honneur* :

... Ponge réal
Qui est ung lieu de plaisance confit.
Anssi Alphons pour son plaisir le fit
Auprès de Naples, où en toutes manières
Y a des choses toutes singulières,
Comme maisons a mignons fénestrages,
Grans galeries, longues, amples et larges,
Jardins plaisans, fleurs de doulceurs remplies
Et de beauté sur toutes acomplies,
Petits préaulx, passaiges et barrières,
Costes, fontaines et petites rivières
Pour s'esjouir et à la fois s'esbattre
Ou sont ymaiges anticques d'albastre,
De marbre blanc et de porphyre aussi.

Voir aussi les *Grandes Chroniques* de Gaguin, éd. de 1519, fol. CCXXIV v°.

Je vous ai cité déjà, il y a quatre ans, dans notre leçon d'ouverture un texte curieux tiré des *Archives de l'Art français*, t. I, p. 275.

« Avant que le roi n'entrast en la ville (de Capoue), il a couchié une nuit à Poge-Royal qui est une maison de plaisance que le Roy Ferrant et ses prédécesseurs ont fait faire, qui est telle que le beau parler de Maitre Alain Chartier, la subtilité de Maître Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripre ne peindre. »

Le cardinal Briçonnet écrit de Naples à Anne de Bretagne : « Je vouldraye que vous eussiez veu ceste ville et les belles choses qui y sont, car c'est ung paradis terrestre. Le Roy, de sa grâce, m'a voulu tout montrer à ma venue de Florence, et dedans et dehors la ville; et je vous asseure que c'est une chose increable que la beauté des lieux bien appropriez en toutes sortes de plaisances mondaines. Vous y avez esté souhaitée par le Roi. A ceste heure icy il n'estime Amboise, ne lieu qu'il y ait par delà » *Arch. de l'art fr.*, t. I, p. 275.

Enfin Charles VIII, dans une lettre adressée le 28 mars 1495 à Pierre de Bourbon, s'exprime ainsi :

« Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ai en ceste ville. Car, sur ma foy, il semble qu'il n'y faille que Adam et Ève pour en faire ung paradis terrestre tant ilz sont beaulx et plains de toutes bonnes et singulières choses, comme j'espère vous en compter mais que je vous voye. Et avecques ce, j'ai trouvé en ce pays des meilleurs *paintres* et aux dits vous envoyeres, pour faire aussi beaulx planchiers qu'il est possible, et ne sont les planchiers de Bauxe, de Lyon et d'autres lieux de France en riens approchans de beaulté et richesse ceux d'icy, pour quoi, je m'enfourniray et les mèneray avecques moi pour en faire à Amboise. » (*Archives de l'art français*, t. I, p. 274).

Tous ces textes sont capitaux : ils montrent que Charles VIII était bien résolu à imposer lui-même le goût italien à la France. On constate que le Roi a médité l'importation de tous les artistes italiens dont nous possédons la liste. Les planchers dont il parle sont des travaux de *tarsia in legno*, de marqueterie. Il y a intervention expresse, directe, personnelle du roi de France. Grâce au legs d'Eugène Piot, le Louvre pourra bientôt vous montrer ce que c'était que cette marqueterie.

L'impression faite sur Charles VIII et sur toute l'armée française

fut donc profonde. Il n'y eut pas qu'une impression morale. De très nombreux objets d'art furent apportés en France comme modèles et une escouade d'artistes italiens furent amenés par Charles VIII.

Charles VIII et Anne de Bretagne ont eu des collections dans lesquelles l'art antique et l'art italien étaient largement représentés.

Charles VIII rapporte tout un mobilier de Naples pour son château d'Amboise. Le convoi, comme vous l'avez vu, pesait 87.000 livres. Il avait voulu emporter jusqu'aux portes de bronze du château de Naples. Quoiqu'il ait été légèrement écorné pendant la bataille de Fornoue, le butin fut considérable. La plus grande partie de la bibliothèque des rois aragonais de Naples passa en France et vint fortifier les tendances de l'humanisme naissant.

M. Léopold Delisle (*Cabinet des ms. de la Bibliothèque nationale*, t. I, p. 217 et suiv., t. III, p. 357. Cf. aussi *Mélanges Graux*, 1884, p. 245 et suiv.) a décrit en détail les splendeurs de cette incomparable collection de livres manuscrits et imprimés, réunis au xve siècle par les rois bibliophiles, Alphonse le Magnanime, Ferdinand Ier, etc. « Il semble, dit M. Omont dans le *Catalogue des mss. grecs de Fontainebleau*, que ce sont quelques-uns des mss. grecs des rois aragonais rapportés de Naples par Charles VIII après la campagne de 1495, qui ont formé le premier noyau du fonds grec de la Bibliothèque ».

J'aurai à revenir sur les goûts personnels d'Anne de Bretagne à propos du règne de Louis XII. Comme on l'a très bien dit, cette reine resta assez obstinément, non pas seulement française, mais encore bretonne. Elle défendit sa nationalité provinciale, même contre la France. Cependant elle ne put pas bouder trop ostensiblement contre l'engouement général qui fut très certainement partagé par son premier mari. Dans les inventaires des biens meubles d'Anne de Bretagne publiés par M. Leroux de Lincy, à la suite du tirage à part d'un article de la Bibliothèque de l'École des Chartes intitulé : *Détails sur la vie privée* d'Anne de Bretagne, 1850, in-8° de 60 pages, on trouve (p. 52-53), de curieuses mentions de tableaux et de portraits de toutes sortes, avec l'indication qu'ils ont été apportés de Naples, qu'ils sont à la mode, à la forme italienne ou qu'ils représentent des personnages italiens (*Archives de l'art français*, t. I, p. 99).

Les inventaires publiés par Leroux de Lincy (*Vie de la reine Anne de Bretagne*, t. IV, p. 153-157) montrent combien de tableaux italiens vinrent en France. On y relève : une carte ytalienne peincte sur toille blanche, de petite valeur, ung tableau de notre Dame tenant son enfant entre ses bras, peinct et doré apporté de Naples, ung tableau d'or bruny et d'asseu sur boys ouquel a un visaige d'une dame de Naples ayant le chief tout blanc... et une douzaine de portraits d'Italiens ou d'Italiennes.

Les modes italiennes, dit très justement M. Müntz, avaient devancé en France les vainqueurs de Fornoue. En 1495, lors de l'entrée de Charles VIII à Lyon, les habitants, par une attention délicate, placèrent au travers des rues, « escussons pendant en l'air, faitz à la mode d'Italie, anvironnez de gros chapellets de fleurs et aultres verdures joyeuses. » C'est le texte d'André de la Vigne.

Nous voici rentrés en France avec Charles VIII. N'oublions pas que nous sommes dans ce milieu tourangeau que je vous ai plus d'une fois défini et expliqué, que nous sommes dans une atmosphère spéciale dont j'ai longuement analysé la composition devant vous. Vous savez quel était le mélange des gaz répandus dans l'air, quelle était leur combinaison et les dangers d'une détonation imminente. Le retour de Charles VIII fut l'allumette, fut l'étincelle qui amena l'explosion.

Reportez-vous donc à tout ce que vous savez de la détente préparée et nécessaire du vieux style franco-flamand, exclusivement septentrional. Je ne vous ai même pas encore tout dit à cet égard.

Dans la réaction contre les principes trop purs et en quelque sorte exagérés des écoles spécialement flamandes, il y a au fond, dans le milieu français qui se reconstitue, une cause latente, une raison toute morale, un motif de politique plus ou moins consciente, mais un motif bien réel, une de ces forces fatales, invincibles, quoique impondérables et invisibles, comme les forces de la nature, une force inéluctable que les anciens appelaient la volonté du destin, que nous, modernes, nous appelons la main de la Providence, qu'on peut appeler comme on voudra, mais qui n'en existe pas moins à titre de nécessité de l'économie intellectuelle et morale du monde, et cette force-là, dans l'effet qui se produit et que nous constatons, cette force-là constitue un coefficient qu'il serait imprudent de négliger.

Que voyons-nous dans l'effort opéré, dans la modification subie par l'école tourangelle?

Il faut que le tempérament de l'art français élimine de son sang un élément qui paraît condamné par la sélection instinctive des humeurs et qui avait vraisemblablement mérité d'être rejeté en partie. Cherchons pourquoi.

Suivant toutes les vraisemblances, ce n'est pas absolument impunément que le siège de la monarchie, que le centre de gravité de la culture nationale était redescendu pendant vingt-quatre ans (1422-1436) vers le Sud, durant le long exode de la royauté chassée du Nord et du Nord-Est par l'invasion anglaise et par l'alliance de celle-ci avec la cour de Bourgogne. On s'était écarté sensiblement du foyer septentrional, et le rayonnement des influences directrices, dans un milieu bouleversé par tant de causes, était naturellement moins efficace. Première conclusion : refroidissement vers le centre de la France, dans une ambiance nouvelle, et altération du rayonnement flamand.

Autres causes morales... *Cet homme gênait Dieu*, a dit un poète en parlant de Napoléon. Or, il ne fait pas bon gêner Dieu ni les lois d'équilibre de l'Univers. On peut en dire autant de la prépondérance prise dans notre pays par un élément provincial, grâce à sa complicité avec l'étranger. La splendeur de la Bourgogne et de la Flandre réunies, ne formant qu'un seul royaume, gênait la France de Charles VII et de Louis XI. Dans l'auréole des arts flamands alors maîtres du monde, le vassal était un bien plus grand personnage que son souverain. La grande cour française du XVe siècle, c'était la cour de Bourgogne.

A côté de Philippe le Bon et de Charles-le-Téméraire, riches, heureux et repus, régnant sur des peuples nombreux et satisfaits, qu'était-ce que le chétif roi de Bourges, que le monarque sans sujets, que l'oint furtif de la Sainte-Ampoule, que l'ingrat protégé de Jeanne d'Arc, que le chef nomade et honoraire d'un royaume tombé en lambeaux ; à côté des brillants seigneurs de Dijon, de Gand et de Bruges, qu'était-ce que le retors conspirateur du château de Plessis-les-Tours, entouré de son escorte de bourgeois, que le sournois compère de Tristan l'Ermite et d'Olivier Le Daim ? Pas grand'-chose. Et pourtant ces pauvres sires avaient encore le droit d'avoir

foi dans leur étoile. Ils étaient toujours les héritiers de ces Francs qui s'étaient proclamés les ouvriers de Dieu.

La Flandre et la Bourgogne avaient eu le tort de se mettre par leur politique en travers des destinées de la France. On pouvait alors se demander si l'Occident serait français ou bourguignon, et toutes les chances humaines étaient pour qu'il fût bourguignon. La Providence ne l'a pas permis.

Contre toute vraisemblance, voici que la France se relève. Une force invincible et surnaturelle terrasse ses ennemis et abaisse ses rivaux. La splendeur politique et militaire de la Bourgogne devient la proie de quelques bouviers helvétiques. Ses trésors d'art ne sont destinés qu'à enrichir les vachers de Granson. Bientôt Charles-le-Téméraire expie sur le champ de bataille de Nancy (1477) le crime de sa famille et la livraison aux Anglais de la prisonnière de Compiègne (1430). La lumière, qui jusque là venait de l'extrême Nord, commence à baisser.

La Providence ne marchande pas les encouragements au terrible fondateur de notre unité nationale et ferme les yeux sur les voies et moyens employés par lui. Car c'est, sinon parler, du moins penser comme Bossuet, que de dire que Dieu eut la manche bien large avec Louis XI, parce que Louis XI ne gênait pas Dieu et préparait au contraire un instrument à quelques-uns de ses desseins.

Pouvons-nous nous étonner maintenant qu'un secret instinct ait, à la fin du xve siècle, porté la France à rejeter de son sein quelques-uns des élements excessifs d'une culture extra septentrionale, trop longtemps complice de son abaissement politique ? Il est seulement regrettable que la place devenue vacante ait été occupée trop vite et dans de trop fortes proportions par les éléments envahisseurs de la civilisation méridionale. L'équilibre absolu n'est jamais complet en rien sur cette terre. Le monde chrétien n'échappa à la tyrannie de l'art septentrional, qui en somme était son œuvre, que pour tomber pendant longtemps sous le joug de l'art méridional, œuvre impure et morte de la civilisation païenne.

VINGTIÈME LEÇON

21 Mai 1890

LA RENAISSANCE CLASSIQUE EUROPÉNNE ET L'INDUSTRIE DU MARBRE EN ITALIE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE

Parmi beaucoup de textes copiés dans les *Archives de l'Art français*, la *Gazette des Beaux-Arts*, l'*Histoire de la Sculpture* d'Émeric David, la *Renaissance* de Palustre, l'énumération de noms d'artistes et de monuments, dont presque tous ont été déjà cités, le dossier de la vingtième leçon (21 mai 1890) contient les pages suivantes sur les ateliers de marbriers et les carrières de marbres italiens.

MESSIEURS,

Dans l'histoire de la merveilleuse propagande grâce à laquelle, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, le germe de l'art italien fut porté aux quatre coins de l'Europe, on n'a pas jusqu'à présent tenu assez compte de l'élément industriel ni du puissant concours prêté par le commerce à l'esprit de la Renaissance pendant sa période classique.

Les littérateurs, qui ont exploité le plus souvent l'histoire de l'art au même titre et d'après les mêmes procédés pédagogiques que les autres branches de l'enseignement universitaire, ont cru pouvoir tout expliquer à l'aide de trois ou quatre noms magiques et par la seule étude du rôle des chefs d'école. Mais l'existence et le génie de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donàtello, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de Raphaël ne suffisent pas à justifier le subit

rayonnement de l'art italien. Pratiquons le doute méthodique; oublions un moment ces noms glorieux et nous verrons bientôt que les artistes qui les portèrent ne sont personnellement pour presque rien dans la toute première communication à l'étranger de la doctrine inventée par eux. Il faut un véhicule au germe d'art comme au germe morbide. Ce véhicule n'a pas été une volonté facilement identifiable, une personnalité considérable, un auteur déterminé. L'opération a été collective, mystérieuse et souvent inconsciente. Ici, comme partout, les premiers agents de la contagion sont à rechercher au microscope. Cette contagion a été l'œuvre des infiniment petits. C'est l'histoire éternelle de la vulgarisation.

En matière historique, comme dans la recherche des forces originelles et des causes premières de la nature, il n'est si petit coefficient qui soit impunément négligeable. De plus, on aurait tort de mépriser les témoignages qui résultent de l'étude des branches industrielles de l'art. Ces témoignages, loin d'être à dédaigner, sont, au contraire, très précieux à recueillir, car ils renseignent, par le simple jeu des transactions commerciales, sur l'état de la conscience artiste des peuples à certains moments critiques et ils nous dépeignent quelle fut la pensée collective de l'Europe, à certaines heures historiques sur lesquelles nous avons à faire la lumière. Je ne crains pas d'avancer que c'est presque exclusivement à ses arts industriels, à ce qu'on peut appeler les articles du commerce d'exportation, que l'Italie a dû ses premiers succès et les premiers gages du triomphe définitif de ses plus hautes conceptions intellectuelles.

Ce ne sont pas les grands artistes, les inventeurs, les chefs d'école qui répandent, directement, au loin, les doctrines nouvelles au fur et à mesure qu'ils les découvrent. Les résultats acquis par quelques hommes d'élite, les procédés nouveaux, les mouvements incessants de l'esprit sont, au contraire, presque uniquement propagés par d'obscurs adeptes guidés le plus souvent par des motifs tout à fait indépendants de l'amour de l'art et relevant exclusivement du négoce. Car, en toutes choses, l'exploitation lucrative de l'idée nouvelle est seule capable de faire connaître cette idée et de la populariser. Si donc, plus tard, un historien veut savoir comment et par quelles voies, pendant certaines crises, se sont propagés certains principes, il ne doit pas négliger de s'informer auprès

de ceux qui eurent un intérêt pécuniaire à s'en faire les agents salariés et les convoyeurs. Les courants commerciaux qu'on voit alors se dessiner sur la carte du monde vous éclairent et vous guident. On comprend de quel point soufflait le vent qui poussait telle ou telle doctrine vers tel ou tel rivage. L'économie politique, les proportions des échanges entre les peuples vous montrent de quel côté était l'exportation, de quel côté l'importation. Vous savez immédiatement, entre deux arts rivaux, quel était l'envahisseur et quel était l'envahi. C'est le commerce qui, dans votre étude rétrospective, fait sous vos yeux son œuvre inconsciente d'agent providentiel, et qui, croyant simplement s'enrichir, change tout d'un coup l'orientation des sentiments et des opinions de l'humanité.

Il n'en a pas été autrement dans l'antiquité pour la diffusion des différents arts, successivement maîtres du bassin de la Méditerranée.

On va voir que, dans l'espèce qui nous occupe, les règles générales trouveront encore leur application. Au début de la période de vulgarisation définitive de la Renaissance classique, c'est-à-dire sous Charles VIII et sous Louis XII, ce ne sont pas les plus célèbres maîtres des écoles dirigeantes de l'Italie qui eurent de l'influence sur la propagation des idées en dehors des frontières italiennes. Ce furent au contraire les artistes de l'ordre industriel, les seuls ornemanistes, les praticiens les plus robustes, les plus prolixes et quelquefois les plus vulgaires. Sans doute plus tard, en Espagne et surtout en France, il en fut tout autrement, sous Charles-Quint et sous François Ier, quand le sentiment de la Renaissance classique se sera perfectionné et épuré. En Espagne, ce seront les deux Leoni qu'on appellera avec quelques-uns des plus hauts représentants de la culture artiste. En France, à défaut de Michel-Ange, inutilement désiré, ce seront Léonard de Vinci et son atelier, Rustici, BenvenutoCellini, Andrea del Sarto, Primatice, Serlio, Vignole, c'est-à-dire tous les vrais chefs d'école qui viendront diriger le mouvement. A ce moment, l'influence italienne sera devenue avant tout didactique; on s'adressera de préférence aux législateurs de l'art italien. Mais, au début, la communication, la vulgarisation du principe se fit uniquement au hasard des rencontres, sur le grand chemin des échanges, par la transmission des éléments classiques tout crus, sans qu'on prît garde à la valeur intrinsèque du travail

d'exécution. La marque générale de la provenance suffisait alors à recommander indistinctement toute la marchandise, et le commerce n'avait pas intérêt à répandre des produits de tout premier choix, ni à ménager une clientèle inexpérimentée. Au déclin du XVe siècle et à l'aurore du XVIe, on but partout avec avidité le vin capiteux de la Renaissance classique; on s'en enivrait par toute l'Europe, sans qu'on fût toujours en état de distinguer, sans qu'on recherchât la finesse des crus qui procuraient l'ivresse. Autant marchands qu'artistes furent ceux qui approvisionnèrent tout d'abord le marché international; mais ce n'est pas une raison pour que les courtiers-marrons échappent à notre enquête. Nous n'avons pas le droit de nous désintéresser de l'étude de ceux qui, comme les Espagnols aux Indiens, versèrent les premiers à l'art septentrional, alors maître du monde, le dangereux elixir, l'eau de feu qui devait en partie et momentanément le consumer.

Dans un récent Mémoire intitulé : *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle*, après avoir expliqué quelle avait été l'origine de l'industrie moderne du bronze d'art et d'ameublement, j'ai montré tout ce que l'art italien devait de ses succès à la diffusion des produits des ateliers des fondeurs padouans et vénitiens. Cette propagande que le bronze commercial, padouan et vénitien, s'était chargé d'exercer au profit des ateliers nationaux de la Péninsule et du goût italien, concurremment avec les premières estampes italiennes, cette réclame puissante furent subitement accrues par l'écoulement commercial, à travers l'Europe, d'une matière première, réclamée en ce moment de toutes parts, et dont l'Italie, par un privilège de la nature, est presque exclusivement dépositaire. Je veux parler du marbre blanc, du marbre statuaire.

Au moment où l'art de la sculpture, pénétré des éléments de la Renaissance classique, ne voulait manier que des matières de plus en plus choisies, de plus en plus irréprochables, au moment où cet art s'éprenait du marbre sous toutes les latitudes, posséder les plus riches et les plus renommées carrières de cette admirable pierre, c'était avoir sur la direction de l'art européen une source d'influence irrésistible. Le commerce italien comprit-il cette vue économique? Peu importe. Il fit mieux que de la comprendre : il

la seconda effectivement. Et, alors, le vaillant effort tout moral produit par les grands fondateurs italiens de la période classique de la Renaissance, se trouva tout à coup centuplé par les forces mystérieuses d'un vaste courant d'économie politique.

A la fin du xve siècle et au commencement du xvie, Gênes, Massa, Carrare, Pietra Santa, tous les ports de la Rivière du Levant offraient l'aspect industriel que ces villes offrent encore aujourd'hui. A côté de la matière première, s'était acclimatée et organisée son exploitation commerciale. A coté des montagnes de marbre dont les érosions éblouissent les yeux et éclairent le ciel comme la neige des Alpes, on débitait de nombreux fragments mis à la portée de tous les usages, appropriés à tous les goûts, prévenant tous les besoins. Les souhaits, les désirs avaient été devancés. Le bloc n'attendait même pas impassiblement qu'un ordre le fît dieu, table ou cuvette. Dans la diversité des appropriations, ce qui dominait c'étaient surtout les instruments indispensables à l'exercice du culte religieux, les fonts baptismaux, les bénitiers, les retables, quelques statues de saints universellement vénérés ; ensuite, c'étaient les objets d'art destinés aux somptueux aménagements des palais, notamment les vasques de fontaines [1], les tables de marbre, les cheminées, les margelles de puits, les chapitaux des colonnes et des pilastres, les encadrements historiés des portes et des fenêtres, toute une décoration de placage destinée à une architecture de terre cuite. Enfin, c'étaient les monuments funéraires.

En parcourant la rivière de Gênes, si j'en crois les textes et les contrats notariés, on se serait cru alors dans les environs du plus vaste Campo Santo du monde. Car la mort au xvie siècle, comme aujourd'hui, était la plus grande cliente et l'infatigable pourvoyeuse de la sculpture, la forme humaine, qui veut se survivre, ayant, de tout temps, confié au marbre ses vains espoirs de terrestre immor-

1. Ces fontaines étaient indispensables à tout palais princier aux xve et xvie siècles. La forme de ces monuments nous est exactement conservée dans plusieurs dessins du recueil de Jacopo Bellini, acquis récemment par le musée du Louvre. Gênes, c'est-à-dire Carrare et ses ateliers, avaient alors le monopole de la fabrication de ces œuvres d'art, car c'est de la même ville que le chancelier Duprat fit venir la fontaine qu'il destinait à son château de Nantouillet. (*Archives de l'art français*, t. III, p. 184)

talité. Les morts vont vite, même quand ils sont de marbre. Sur les chantiers des bords de la Méditerranée les mausolées s'ajoutaient donc aux mausolées. C'est ainsi que la rivière de Gênes devint rapidement une véritable fabrique de monuments funéraires. Il est facile de reconstituer l'aspect que présentaient les ateliers de sculpture dans les entrepôts et dans les ports, à l'époque qui nous occupe. Les vastes *emporia*, les grands marchés de sarcophages qu'avaient connus certaines villes de l'antiquité se trouvaient dans une certaine mesure recréés le long de la rivière du Levant.

De près ou de loin, directement ou indirectement, il fallait toujours passer par Massa ou par Carrare. Veniez-vous acheter du marbre ? Derrière un alignement de blocs à peine dégrossis se tenait le carrier, qui vous offrait de vous livrer la matière non plus brute mais travaillée. Il vous présentait en même temps un assortiment de modèles ou vous demandait un patron, s'engageant à le reproduire fidèlement. Si vous étiez Florentin ou seulement Toscan, si vous aviez le goût très raffiné, ou bien si vous étiez riche et bien conseillé, vous dédaigniez les propositions de cet entrepreneur, de ce fabricant, et vous emportiez la matière brute, le précieux fragment du rocher carrarais pour le faire transformer sous vos yeux par un artiste de votre choix. Mais tout le monde n'était pas de Florence. L'entreprise à forfait satisfaisait les bourses modestes, contentait presque immédiatement les gens pressés et peu versés dans l'appréciation délicate du style italien devenu tout à fait classique. Les premiers admirateurs et surtout les étrangers furent éblouis. Ces étrangers devinrent des consommateurs naïfs, contents, résignés, toujours fidèles. Et cette clientèle engendra le commerce d'exportation du marbre, dont je vais esquisser l'histoire et indiquer l'influence sur le développement de la Renaissance italienne.

On aurait tort de croire, d'ailleurs, que les objets de pacotille préparés d'avance, ou rapidement exécutés sur commande par les fournisseurs de produits ouvragés de Carrare, fussent tous indignes de quelque attention. Les simples carriers, les modestes équarrisseurs de blocs, les timides sculpteurs qui laissaient le pic pour le ciseau surent, de bonne heure, s'adjoindre des artistes florentins, sinon toujours de premier ordre au moins souvent d'un mérite

distingué. Ainsi guidées et encadrées, les pauvres équipes génoises et carraraises parvinrent à exécuter des monuments faisant très honorable figure. L'exportation commença donc de cette manière, et, tout en trahissant, dans une certaine mesure, la pure et grande école des maîtres italiens du xve siècle, elle porta sur toutes les rives de la Méditerranée, surtout en France et en Espagne, le renom et la pratique du style italien.

N'oublions pas de nous placer au point de vue qui guida les premiers amis de l'art italien exporté. C'est par la décoration extérieure, par le brillant manteau de l'ornementation classique que les premiers admirateurs du style italien avaient été séduits, plus encore que par le grand style épuré et raffiné des écoles savantes, et en particulier de l'école florentine. Il résulta de ce fait que les décorateurs italiens furent les premiers artistes qui eurent la clientèle de l'étranger. N'accusons pas trop d'incompétence le goût de cette première clientèle ; ne rions pas d'elle, si ses yeux se laissèrent éblouir et lui enlevèrent quelquefois le judicieux discernement des œuvres maîtresses et des œuvres d'école. La fascination primordiale de l'ornement italien n'opéra pas seulement sur les amateurs. De l'art italien, certains artistes à robuste tempérament national n'avaient jamais voulu pénétrer autre chose. Cinquante ans plus tôt Fouquet, lui-même, avec une sympathie certaine, mais purement extérieure, ne voulait pas déjà, et encore passagèrement, s'assimiler en Italie autre chose que la grammaire de l'ornement classique. Alors on devine facilement quel succès était promis d'avance à la vaste agence générale de la décoration du marbre qui s'était constituée en Italie et qui, embrigadant tous les tailleurs de pierre de la péninsule, avait son siège social, son siège principal à Gênes et à Cararre, et rayonnait ensuite subsidiairement, de Milan, de Venise, de Fiesole, de Majano, de Settignano, de Naples et de Sicile.

L'étude des monuments sortis de ces officines, quels qu'ils soient, chefs-d'œuvre, — et il y en a, — ou œuvres secondaires, n'est pas pour nous, Français, une chose indifférente. Une notable partie des ouvrages qui, au commencement du xvie siècle, révélèrent à la France sédentaire le charme de l'art italien, appartient à cet art d'exportation. Les églises d'Espagne en sont remplies. Bientôt même la Rivière du Levant ne se borna pas à l'exportation des

objets d'art, elle se livra aussi à l'exportation des artistes. Le milieu d'où sortaient ces missionnaires mérite assurément d'être examiné. En matière de Renaissance classique, nos premiers maîtres, nos initiateurs furent des artistes industriels.

Carrare était en rapports avec toutes les entreprises de travaux publics de l'Italie. Les ateliers officiels de marbriers employés au service des grands édifices, leurs agences, comme nous dirions aujourd'hui, étaient largement approvisionnés d'avance de matières premières. Nous savons pertinemment que, dans les villes où ces ateliers existaient, on venait puiser dans leurs dépôts pour les besoins de la consommation courante et journalière. On évitait ainsi d'aller jusqu'aux carrières, quand on disposait d'une influence ou d'une autorité politique suffisante.

Ce fut le cas, à Milan, quand le tout puissant secrétaire du duc Jean Galeas, Marchesine Stanga et son père Cristoforo voulurent se faire élever dans leur patrie, à Crémone, un palais digne de leur haute situation. Ils se firent rétrocéder, par l'œuvre ou par l'agence des travaux du dôme de Milan, une certaine quantité de marbre. sur la demande de leur architecte Pietro da Rhò [1].

Comment s'organisa ce vaste commerce d'exportation? Il avait plusieurs centres le long de la rivière de Gênes. Mais ses comptoirs principaux étaient à Gênes et à Carrare. Le pays de Carrare est voué par la nature à la pratique de la sculpture. Le marquis Campori l'a constaté depuis longtemps et, à l'aide de textes très nombreud, a démontré l'évidence historique de cette vérité [2].

Si Carrare est le séminaire naturel des travailleurs du marbre, Gênes est aussi, à cause de sa proximité et de son caractère de grand port de commerce, l'entrepôt naturel de leurs produits. Or, Gênes la superbe n'a pas failli à sa mission. Elle a été et elle est

1. Voyez un texte tiré des registres de la Veneranda fabbrica del duomo, à Milan, publié par M. Michele Caffi dans l'*Archivio Storico lombardo*, 1879, p. 151 : « 1488 : die XVII Septembris. Sub requisitione facta per Mm D. Xpoforum de Stanghis et D. Marchixinum ejus filium, nomine quorum Magister Johannes Petrus de Raude requisivit centenaria 200 marmoris pro quodam opere quod eorum Magnificentia asserunt velle construi facere in civitate Cremone..... deliberaverunt concedere. »

2. Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, etc... nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa.

toujours la ville de marbre par excellence. C'est ce que savent surabondamment ceux qui sont passés par la via Garibaldi et par la Piazza San Matteo, devant d'innombrables façades de maisons décorées de sculptures

Qu'est-ce que c'était que cette agence générale du travail du marbre? Elle comprenait à la fois la matière première et la main d'œuvre. Les carriers et les propriétaires de carrières ou de dépôts de blocs étaient en correspondance avec tous les grands sculpteurs, avec toutes les œuvres ou les fabriques des églises et des autres monuments publics et privés, avec tous les deviseurs ou entrepreneurs et fournissaient aussi bien des ouvriers que des marbres bruts ou travaillés. Ils garantissaient au consommateur les ouvriers qu'ils fournissaient et se portaient garants pour ceux-ci. (Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, t. I, p. 243.)

Ces agences générales de travaux de marbre étaient quelquefois mises en location par des étrangers qui venaient en Italie chercher en même temps la matière première et la main d'œuvre. Des commandes furent alors exécutées en régie. L'empereur d'Allemagne avait deux agents à Carrare, chargés de l'administration de l'atelier où se travaillaient les marbres du tombeau de Ferdinand d'Aragon et de la reine Isabelle sous la direction du sculpteur Ordognez (Campori, *Memorie biografiche*, p. 343 et suivantes.)

Le roi Louis XII avait à Gênes un véritable agent chargé de surveiller les ateliers qui travaillaient pour lui et pour la France. C'était Spinola di Serravalle.

Les artistes de tous les pays qui voulaient exécuter rapidement des ouvrages considérables et compliqués venaient résider à Gênes, à Carrare, certains d'y trouver non seulement la matière première en abondance et à bon marché, mais encore le concours d'un personnel de praticiens très préparé. Ce fut le cas de plusieurs artistes espagnols, entre autres de Bartolomeo Ordognez.

Carrare était un atelier en perpétuelle activité, rempli de mains prêtes à accepter tous les travaux. Toutes ces mains, en attendant d'être embauchées, travaillaient à des objets d'exportation. Il y avait alors dans le commerce européen une spécialité, l'article Carrare, comme il y a aujourd'hui, dans le négoce des pierres d'ardoise, l'article Angers et l'article Charleville, suivant que les pro-

objets d'art, elle se livra aussi à l'exportation des artistes. Le milieu d'où sortaient ces missionnaires mérite assurément d'être examiné. En matière de Renaissance classique, nos premiers maîtres, nos initiateurs furent des artistes industriels.

Carrare était en rapports avec toutes les entreprises de travaux publics de l'Italie. Les ateliers officiels de marbriers employés au service des grands édifices, leurs agences, comme nous dirions aujourd'hui, étaient largement approvisionnés d'avance de matières premières. Nous savons pertinemment que, dans les villes où ces ateliers existaient, on venait puiser dans leurs dépôts pour les besoins de la consommation courante et journalière. On évitait ainsi d'aller jusqu'aux carrières, quand on disposait d'une influence ou d'une autorité politique suffisante.

Ce fut le cas, à Milan, quand le tout puissant secrétaire du duc Jean Galeas, Marchesine Stanga et son père Cristoforo voulurent se faire élever dans leur patrie, à Crémone, un palais digne de leur haute situation. Ils se firent rétrocéder, par l'œuvre ou par l'agence des travaux du dôme de Milan, une certaine quantité de marbre. sur la demande de leur architecte Pietro da Rhò [1].

Comment s'organisa ce vaste commerce d'exportation? Il avait plusieurs centres le long de la rivière de Gênes. Mais ses comptoirs principaux étaient à Gênes et à Carrare. Le pays de Carrare est voué par la nature à la pratique de la sculpture. Le marquis Campori l'a constaté depuis longtemps et, à l'aide de textes très nombreud, a démontré l'évidence historique de cette vérité [2].

Si Carrare est le séminaire naturel des travailleurs du marbre, Gênes est aussi, à cause de sa proximité et de son caractère de grand port de commerce, l'entrepôt naturel de leurs produits. Or, Gênes la superbe n'a pas failli à sa mission, Elle a été et elle est

1. Voyez un texte tiré des registres de la Veneranda fabbrica del duomo, à Milan, publié par M. Michele Caffi dans l'*Archivio Storico lombardo*, 1879, p. 151 : « 1488 : die XVII Septembris. Sub requisitione facta per Mm D. Xpoforum de Stanghis et D. Marchixinum ejus filium, nomine quorum Magister Johannes Petrus de Raude requisivit centenaria 200 marmoris pro quodam opere quod eorum Magnificentia asserunt velle construi facere in civitate Cremone..... deliberaverunt concedere. »

2. Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, etc... nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa.

toujours la ville de marbre par excellence. C'est ce que savent surabondamment ceux qui sont passés par la via Garibaldi et par la Piazza San Matteo, devant d'innombrables façades de maisons décorées de sculptures

Qu'est-ce que c'était que cette agence générale du travail du marbre? Elle comprenait à la fois la matière première et la main d'œuvre. Les carriers et les propriétaires de carrières ou de dépôts de blocs étaient en correspondance avec tous les grands sculpteurs, avec toutes les œuvres ou les fabriques des églises et des autres monuments publics et privés, avec tous les deviseurs ou entrepreneurs et fournissaient aussi bien des ouvriers que des marbres bruts ou travaillés. Ils garantissaient au consommateur les ouvriers qu'ils fournissaient et se portaient garants pour ceux-ci. (Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, t. I, p. 243.)

Ces agences générales de travaux de marbre étaient quelquefois mises en location par des étrangers qui venaient en Italie chercher en même temps la matière première et la main d'œuvre. Des commandes furent alors exécutées en régie. L'empereur d'Allemagne avait deux agents à Carrare, chargés de l'administration de l'atelier où se travaillaient les marbres du tombeau de Ferdinand d'Aragon et de la reine Isabelle sous la direction du sculpteur Ordognez (Campori, *Memorie biografiche*, p. 343 et suivantes.)

Le roi Louis XII avait à Gênes un véritable agent chargé de surveiller les ateliers qui travaillaient pour lui et pour la France. C'était Spinola di Serravalle.

Les artistes de tous les pays qui voulaient exécuter rapidement des ouvrages considérables et compliqués venaient résider à Gênes, à Carrare, certains d'y trouver non seulement la matière première en abondance et à bon marché, mais encore le concours d'un personnel de praticiens très préparé. Ce fut le cas de plusieurs artistes espagnols, entre autres de Bartolomeo Ordognez.

Carrare était un atelier en perpétuelle activité, rempli de mains prêtes à accepter tous les travaux. Toutes ces mains, en attendant d'être embauchées, travaillaient à des objets d'exportation. Il y avait alors dans le commerce européen une spécialité, l'article Carrare, comme il y a aujourd'hui, dans le négoce des pierres d'ardoise, l'article Angers et l'article Charleville, suivant que les pro-

duits proviennent de la vallée de la Maine ou de celles de la Meuse.

Nous savons quel était l'itinéraire suivi en France par le marbre de Carrare qui se dirigeait vers les provinces du Nord. Jean Perreal nous a renseignés à cet égard à propos du marbre blanc employé au mausolée du duc de Bretagne. On l'a fait venir de Gênes jusques à Lyon, puis de Lyon à Roanne par terre et puis de là, à Tours, par eau. (Benjamin Fillon, *Documents*, p. 10).

Caractère collectif des œuvres de la sculpture décorative des écoles de Côme, de Milan, de Gênes, de Venise, etc. Ce caractère se retrouve jusque dans les plus belles œuvres de cette école, par exemple dans le tombeau de Jean Galeas Visconti.

C'est le propre des travaux sortis des ateliers industriels d'être l'œuvre de plusieurs mains et de n'avoir pas d'unité dans l'exécution. C'est un manteau brillant jeté sur une forme générale, banale et commune. La forme générale n'est qu'un prétexte à l'exhibition de tous les fanfreluches à la mode, n'est qu'un mannequin destiné à porter toutes les confections en vogue. On sent partout la fabrication de pacotille. La décoration est décousue, prise à droite et à gauche ; c'est l'œuvre d'une armée de pillards, de plagiaires et qui réussissait d'autant mieux qu'elle était la copie et la reproduction d'un type d'art et de formules universellement prisées et réputées. La mode n'inspire que la copie et la contrefacon.

Les ateliers commerciaux de Côme, de Milan, de Venise, de Gênes, surtout de Carrare, avaient fait et produisaient à volonté et sur commande de l'architecture d'exportation. Les marbres des portes, des fenêtres voyageaient : on réservait dans les édifices, souvent de briques, la place des marbres sculptés qui étaient appliqués après coup. Ce marbre voyageait à l'intérieur de l'Italie, d'une ville à l'autre : ils passèrent bientôt les monts et les mers.

Les fournitures en nature faites par l'agence des travaux étaient constatées par une comptabilité spéciale. On lit dans les journaux de comptes de diverses époques, aux archives du dôme de Côme : année 1404, f° 306 : « Magister Thomas de Marozia debet dare scriptum ei in credito in isto libro in folio 286 : barile 1 vini L, O. sol. 1. den. II ; *Item* pro barile vini dati ei die suprascripto. L, O. sol. 1. den. II ; *Item* pro sesturiis quatro vini datis ei die supra-

scripto, extractis a canepa L. O. sol I den. II ; *Item* pro scudella rami data ei per pretium de materia super legato Ant. de Rippa die XII januarii... ; *Item* pro sestariis IIII^{or} vini extractis a canepa die VIII^{a} februarii L. 1 sol. X. den. II.

Registre B, f° 285, verso, 1484. — Supra dictus Magister Thomasius debit dare pro stariis IIII^{or} vini : *Item* d. Margarite quondam Petri de Derino pro drapo ei dato die XXIII octobris.

L'administration des ateliers faisait des avances aux artistes en argent, leur versait des acomptes en fournitures et en remise d'objets en nature. Elle procurait du vin, du sel ou payait le meunier. Par exemple, on lit aux archives du dôme de Côme, Registre C. f° 358, verso un texte absolument inédit : « Magister Thomaxius de Morozia debet dare scriptum ei in credito in isto (libro), in f° 320 ; *Item* modii II vini dati ei die XI februarii ; *Item* numeratum ei die XXVIII martii pro uno mulinario sol. 8.

Les ateliers formaient une sorte d'association de consommation : ils avaient une cantine *canapa* ; ils fournissaient quelquefois aux membres de l'association le pain ou la farine, l'huile et le vin. Ces ateliers avaient aussi dans certaines villes et dans certains chantiers qu'on pourrait dire officiels, notamment dans ceux de la cathédrale de Côme, une comptabilité en partie double. Les ouvriers et les artistes, tous confondus, étaient inscrits en *doit* et *avoir*, et, de temps à autre, on faisait la balance.....

VINGT-ET-UNIÈME LEÇON

28 mai 1890.

GAILLON, FOLLEVILLE, FÉCAMP

Messieurs,

J'ai à traiter une grosse question devant vous. Je ne m'engage pas à faire tenir ma démonstration dans les limites étroites, dans le cadre borné d'une seule leçon. Je vous dirai aujourd'hui tout ce que je pourrai vous dire en une heure. Le reste viendra plus tard. Et, s'il est nécessaire, nous consacrerons à ce sujet un autre entretien.

D'abord il est un certain nombre de points de doctrine que je veux bien fixer devant vous, parce qu'ils sont contestés. Je veux que vous soyez armés contre l'erreur et contre les préjugés en vogue aujourd'hui. La construction du château de Gaillon, commencée dès 1501 par le premier ministre de Louis XII, c'est à-dire par le plus grand personnage du royaume après le roi, la construction du château de Gaillon est un des plus grands événements survenus dans l'histoire de l'art pendant les quinze premières années du XVIe siècle et elle nous présente le type le plus parfait du goût de l'époque ; elle nous fait connaître l'esthétique à la mode à la cour de France ; elle nous révèle l'idéal poursuivi par la société française d'alors. Il faut que vous soyez complètement et définitivement renseignés à ce sujet.

Or, quel était cet idéal artiste de la société française? Cet idéal se rapprochait le plus qu'il pouvait — et il ne pouvait pas ne pas se rapprocher — du type italien, entrevu pendant la conquête de Charles VIII en 1495 et pendant l'expédition de Louis XII en 1499.

La mode était à l'Italie. L'Italie faisait fureur! Le château de Gaillon bâti par un courtisan, partisan de la politique d'intervention en Italie, ne pouvait pas échapper à l'esthétique italienne. J'en arracherai l'aveu à Achille Deville lui-même, à l'éditeur des *Comptes du château de Gaillon* qui, tout en fournissant à ma thèse tous les arguments que je puisse désirer, conclut cependant, contre toute évidence, aveuglé qu'il est par un chauvinisme intempestif.

Je cite les *Comptes du château de Gaillon*, *Introd.*, p. XII, et XIII : « Le ministre de Louis XII, Georges d'Amboise, appelé à son tour à l'archevêché de Rouen, trouva trop modestes les plans du cardinal d'Estouteville. Ce prélat illustre, ami des arts, le Mécène de la France, voulut doter son pays d'un monument qui n'enviât rien à l'Italie, dont il avait admiré les naissantes merveilles. Le manoir du cardinal d'Estouteville ne lui parut digne ni de la résidence des archevêques de Rouen, ni de lui-même, premier ministre du monarque, légat du Saint-Siège, ni de son siècle. Dès lors il résolut d'y substituer une résidence vraiment royale. L'exécution devait suivre depuis la pensée. »

Il ne veut plus de la construction de la Renaissance française et rouennaise élevée par d'Estouteville. Il lui faut de la Renaissance classique. « On a répété à satiété que le cardinal d'Amboise avait chargé le célèbre Jean Joconde, architecte véronais, de la construction de son château de Gaillon. Cette opinion, dont l'erreur avait été déjà entrevue par un judicieux critique, feu Emeric David (Biographie universelle, article Giocondo), tombe complètement devant l'examen des Comptes qui font l'objet de cette publication. Le nom de Joconde n'y est pas prononcé une seule fois... » (Qu'est-ce que cela me fait, malheureux archiviste? L'ombre de Joconde plane sur l'edifice, cela suffit à ceux qui s'occupent d'art). « On y verra que, si le cardinal d'Amboise employa quelques artistes italiens à son château de Gaillon, aucun d'eux n'en dirigea la construction, qui appartient tout entière à des architectes français; les artistes d'outre-monts n'y furent occupés qu'à des travaux secondaires et de simple ornementation. C'est un fait qui restera désormais acquis à l'histoire de l'art et à celle de l'école française. »

« Hâtons-nous d'ajouter que parmi les trois seuls artistes italiens

mentionnés dans les Comptes de la construction du château de Gaillon, dont les noms se perdent au milieu de ceux de plus de cent artistes français, un et peut-être deux d'entre eux étaient établis en France lorsque le cardinal d'Amboise les appela en Normandie. » Quelle insinuation ! Deville voudrait nous les faire prendre pour des Français naturalisés. Il ajoute : « On verra plus loin, dans la revue que nous nous proposons de passer des principaux artistes employés à la construction et à la décoration de ce palais, la part respective qu'y prirent ces trois étrangers ; et l'on restera convaincu que, quant au plan et à l'ordonnance, et nous dirons même à la décoration générale de l'édifice, elle est restée nulle. »

Oui, ce sont des Français qui figurent sur les Comptes et qui donnent les plans. Les archives le disent et nous le voyons bien en constatant que les exigences du climat et que les habitudes nationales ont été respectées. Mais ces architectes français ne sont plus des deviseurs, c'est-à-dire des inspirateurs, des inventeurs libres, comme on l'entendait au temps de Charles V et de Charles VI, quand, sous ces règnes, les architectes conféraient avec les princes de la maison de France soit pour les constructions du Louvre, soit pour celles de Mehun-sur-Yèvre, etc.

Les Français commandent les travaux à Gaillon, soit ! Mais on leur impose un devis étranger, devis duquel la présence à la cour d'un homme comme Joconde, et de quelques-uns de ses compatriotes les plus éminents, ne peut pas ne pas être rapprochée. Comment ne pas se méfier ? Il y a des Italiens dans la coulisse, à la cantonade. Ceux-ci soufflent évidemment les acteurs français qui sont en scène et ils les influencent. — Les Français sont encore maîtres de l'œuvre sans doute : on n'a pas pu ou on n'a pas osé les renvoyer. Sans doute, ces architectes français commandent à une armée d'ouvriers français ; les immigrés italiens sont encore en petit nombre. Mais attention ! on impose à ces architectes français une escouade d'ouvriers ultramontains et, dans la décoration, c'est la note italienne fournie par cette minorité qui domine. Tout cela est très grave ; pour le méconnaître, il faudrait, à mes yeux, manquer ou de clairvoyance ou de bonne foi.

La main-d'œuvre française à la cour de France ne parvient à se maintenir auprès de sa clientèle qu'en abdiquant et en adoptant

petit à petit le goût de la décoration italienne. Elle reste en exercice, cette main-d'œuvre française, mais à condition seulement de contrefaire le style italien et d'invoquer ou de simuler sa collaboration. Elle donne naissance à un art qui a été adorable et qui est la période franco-italienne de la Renaissance française, période pendant laquelle la résistance et l'introduction de l'élément français aiguisent le style classique importé par l'Italie et le rajeunissent. Mais il faut bien l'avouer, dans l'amalgame de la première heure, c'était l'élément italien qui plaisait aux hommes de l'époque. Ne nous y trompons pas. Nos rois, Charles VIII, Louis XII, le ministre Georges d'Amboise et ses amis de la cour ont désiré, ont voulu et ont cru posséder de véritables palais italiens. Ils ont tout fait pour obtenir ce résultat.

J'en trouve une nouvelle preuve dans la manière dont ils prétendaient meubler ces palais. Ils se considèrent comme plus libres vis-à-vis de leurs architectes. Ils se passent de leurs avis et commandent directement. Ce qu'ils commandent, c'est de l'objet d'art italien pur sang. Ils achetaient un mobilier tout fait en Italie ou l'y faisaient exécuter dans les principaux centres de la fabrication italienne. Il leur faut du beau marbre de Carrare travaillé à l'italienne. Ce marbre italien, ils en possèdent des blocs que Michel Colombe et une équipe de sculpteurs italiens travaillent en France et notamment à Gaillon et à Tours. Dès 1499, Anne de Bretagne en veut faire venir une provision, en prévision de l'exécution du tombeau de son père François II de Bretagne. Mais cela ne suffit pas ; ils en veulent posséder des morceaux tirés tout faits d'Italie, avec la marque de la bonne fabrique, garantis par l'expéditeur et escortés par leurs auteurs. Les seuls comptes de Gaillon nous révèlent clairement ce fait.

Comptes du château de Gaillon, p. 287 : « Les portraictures du Roy, de M. le Légat et de M. le Grant Maistre. A deux chartiers, la somme de treize livres II^s III^d pour leur vin leur pourboire d'avoir amené de Millan à Paris trois pourtraitures de marbre que pour cordon et cordes, par quictance du XXV février... etc...

Page 286 : « A Roger Aubert, voicturier, la somme de vingt-sept solz, pour avoir amené de Paris III personnages de marbre, par quictance du XIXe jour de juillet... etc...

Ce sont les statues de Lorenzo da Mugiano, dont une seule survit et se trouve au Louvre.

Page 405 : Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à M. de Sauveterre de faire et tailler à l'entique et à la mode française de pierre de Vernon les entrepiez qu'il fault à asseoir les médailles baillées par Messire Paguenin, icelles asseoir soubz la tarasse basse du grant corps d'ostel, livrer toutes matières, moiennant huit livres tournois pièce, qui en sera paié aud. de Lorme, avec dix livres tournois..... »

« On ne sait point assez, dit Deville, *Introd.*, p. XIII, note que le cardinal d'Amboise, ne trouvant pas non plus le palais archiépiscopal de Rouen, bâti par le même cardinal d'Estouteville, assez splendide, y fit d'importants embellissements. Pour en donner la mesure, il nous suffira de dire que nous avons constaté, d'après les registres des trésoriers de Georges d'Amboise, que la somme qu'il y consacra dépassa le tiers de la dépense totale de la construction du château de Gaillon. Ces embellissements consistaient principalement dans une magnifique galerie qui décorait le jardin, et dont il ne reste plus trace aujourd'hui. On parle aussi d'une fontaine de marbre, d'une chapelle et d'un oratoire. »

Dès 1504, vous entendez bien, dès 1504, Georges d'Amboise faisait acheter des marbres à Carrare pour les faire sculpter à Gênes et de là transporter en France. Avant leurs accès de chauvinisme, les archivistes français auraient bien fait de consulter leurs confrères italiens. Ceux-ci ont découvert des preuves accablantes en faveur de la thèse que l'examen des œuvres devrait suffire à étayer. Voici entre autres un texte qui donnera à réfléchir aux défenseurs obstinés du caractère français dominant de Gaillon : c'est une lettre du Gouvernement de Gênes au marquis de Massa, propriétaire des carrières de Carrare : « Magnifique prince et très cher ami, le magnifique seigneur Jean Spinola de Serravalle notre illustre concitoyen — on voit que Spinola dont il est question plus loin n'était pas un intermédiaire de bas étage — notre illustre concitoyen est chargé par le très chrétien roi de France, notre seigneur, pour Monseigneur le cardinal de Rouen, de faire exécuter à Gênes certains ouvrages de maîtres, destinés à être transportés en France .... » La lettre a pour but d'obtenir qu'on laisse embarquer à Massa le marbre attendu à Gênes pour des sculptures destinées à Gaillon.

(Alizeri, *Notizie*, vol. IV, p. 306 et 307). Georges d'Amboise faisait intervenir le nom du roi pour le bien de ses petites affaires.

Georges d'Amboise, s'il l'avait pu, aurait bâti à Gaillon un palais tout en marbre de Carrare et en aurait fait sculpter chaque pierre par des artistes appartenant aux ateliers de la Rivière de Gênes. Remarquons en passant que le marbre brut paraît sortir moins facilement d'Italie que le marbre travaillé.

La pensée de l'Italie obsède Georges d'Amboise, dès 1504, c'est-à-dire au commencement de l'exécution des travaux. Remarquons que l'esprit général de l'œuvre doit si bien, dans sa pensée, être italien, qu'il commande à l'avance à Gênes des fragments de cette œuvre.

Les *Comptes de Gaillon*, déjà si explicites, n'ont pas tout dit cependant ; les archives nationales de Gênes nous renseignent encore. Pace Gazini a travaillé à Gênes pour le château de Gaillon. Preuves dans Alizeri *Notizie*, vol. IV, p. 313. Pace Gazini avait, près du môle de Gênes, sur le Pont des Couteliers, près d'un quai d'embarquement, un atelier ou une boutique, une barraque (*barraca*, en latin de notaire) pour laquelle il payait une certaine somme d'argent. Remise du loyer lui fut faite par la ville de Gênes pendant le temps (18 mois) qu'il travailla pour le cardinal de Rouen. « MDVIII die XVI novembris : Paxe de Gazino sculptor lapidum debet pro pensione *barrache* facte super pontem Cultelariorum, mensium sex ultimorum non obstante quod eam tenuerit annis duobus vel circa : Sed pro mensibus XVIII quibus eam occupavit, pro laboreriis et negociis Rev. Cardinalis *Roani* nihil solvere teneatur in introitu pensionum, l. XV (Arch. municipale, cartolario 1508). »

Association de Pace Gazini et d'Antonio della Porta pour tenir boutique ou atelier à Gênes. Nombreux actes dans lesquels ils entreprennent des travaux collectifs.....

Le texte des *Comptes de Gaillon* est formel au sujet de la Fontaine qui fut donnée au cardinal d'Amboise par les Vénitiens. Elle s'éleva dans la cour du château.

« Le plus bel ornement de la cour était la fontaine de marbre dit Achille Deville) qui s'élevait majestueusement à son point central. C'était un don de la République de Venise qui n'avait pas cru pouvoir faire un présent plus agréable au cardinal d'Amboise. Stupendo fonte marmoreo ex Venetorum munere illustratus, disent encore les murs du château de Gaillon.

Embarqués à Gênes, les marbres de cette fontaine avaient été transportés par mer à Honfleur, et de là, par la Seine, à Rouen, où ils furent transbordés sur un grand bateau qui les amena aussi près que possible du château. Ils y entrèrent non sans peine traînés sur des charrettes.

Un maître fontainier, Pierre Valence, avait travaillé sans interruption plusieurs mois, de février à septembre 1506, pour amener les eaux des hauteurs du parc, au milieu de la cour du château où la fontaine devait être assise. Ce fut un Génois, nommé Bertrand de Meynal, lequel avait été chargé de la conduite de la fontaine en France, qui en opéra la pose conjointement avec le maître fontainier. Cette opération fut terminée le 1er mai 1508. » (Deville, *Comptes du château de Gaillon*, *Introd.*, p. LXIV).

Comptes du chateau de Gaillon : « A Bertrand de Meynal pour ses peines d'avoir besongné à la fontaine par quictance du 29e juin 1508.

... A Géraulme Pacherot, maçon, pour sa peine d'avoir besongné à la Fontaine. »

C'est très clair, tout cela. Eh bien! pour les besoins d'une cause mauvaise et perdue, cela a été contesté. M. Palustre a prétendu que Bertrand du Meynal était un genevois et non un génois. Genevois est la traduction littérale de Genovese. Cela ne se discute pas.

Les monuments de la nature de celui que Meynal et ses collaboteurs avaient fabriqué, étaient certainement la spécialité de leur pays — plusieurs textes dans *Alizeri* le relatent. Ces monuments étaient devenus indispensables à tout palais princier, suivant les exigences de la mode du XVe et du XVIe siècle. La forme de ces fontaines vous est connue par le dessin de Ducerceau ; de plus elle nous est exactement conservée dans plusieurs dessins du recueil de Jacopo Bellini, acquis récemment par le musée du Louvre. On en voit aussi une représentation sur le revers de la médaille de Guarino de Vérone par Matteo da Pasti.

Ce n'est pas tout. Il n'y eut pas seulement une fontaine italienne à Gaillon. Il y en eut deux ! Georges d'Amboise n'avait pas attendu le cadeau des Vénitiens pour se donner ce luxe-là. Les archives notariales de Gênes nous renseignent à cet égard, aussi bien que le

monument qui a survécu et qui est conservé dans la salle de Michel-Ange au Louvre; un contrat fut passé en 1506 à Gênes.

C'est une association de trois sculpteurs : Agostino Solari, Antonio della Porta, Pace Gazini da Bissone, pour exécuter à Gênes, en 1506, une fontaine pour le cardinal de Rouen. La vasque de cette fontaine devait être décoré de huit têtes de lions. Pas de confusion possible avec l'autre donnée par les Vénitiens. Voyez la description dans Alizeri. Il y a beaucoup de chances pour que ce soit la fontaine de marbre conservée actuellement dans la salle de Michel Ange au Louvre. Comparer la description d'Alizeri et la vasque du Louvre... Je n'ose pas affirmer plus fermement parce que Georges d'Amboise aimait tant l'Italie et les fontaines italiennes qu'il n'eut pas seulement deux fontaines de Gênes, mais qu'il en eut trois et qu'il en fit installer une troisième dans son palais archiépiscopal de Rouen. Après tout, le texte d'Alizeri pourrait aussi bien se référer à celle-ci qu'à la seconde de Gaillon.

Tous ces sculpteurs étaient de la région des lacs. Tamagnino, (Antonio della Porta) était de Polezza, sur le lac de Lugano, les Gazini ou Gagini, de Bissone. L'école lombarde, c'est-à-dire *l'école des lacs*, l'école de Côme et de Milan, envahit la Ligurie dans la seconde moitié du xve siècle (Alizeri, vol. IV, p. 85).

Il y avait à Gênes, nous l'avons dit, un personnage italien, fort bien en cour auprès du roi de France et des officiers de la couronne, qui s'appelait Spinola di Serravale. Ce personnage passait tout son temps à s'entremettre pour faire exécuter des monuments en marbre pour le roi de France et pour ses ministres. Il servit, comme nous l'avons vu, d'intermédiaire entre les sculpteurs de Gênes et Louis XII, Georges d'Amboise, Antoine Bohier, abbé de Fécamp, etc., etc. Tout cela est prouvé par des textes d'archives et des contrats notariés. Spinola de Serravalle a passé plusieurs années de sa vie à expédier en France le plus d'œuvres italiennes qu'il pouvait. C'était une sorte d'agent général de surveillance, un consul en matière d'art au service de la France. Il se chargait de tout jusqu'aux détails de l'embarquement.

Au mois d'août 1502, un secrétaire de Louis XII, se trouvant à Gênes, commanda au nom de son maître à quatre sculpteurs italiens établis à Gênes ou près de Gênes et par conséquent à proximité de

Carrare, le tombeau que le roi de France se proposait d'ériger à ses aïeux, les ducs d'Orléans, dans l'église des Célestins de Paris.

Le contrat passé avec les quatre artistes a été publié par Alizeri (*Notizie dei professori del disegno in Liguria*, tome IV, p. 286 et suivantes) : « Michele d'Aria di Pello di Maestro Beltramo, Girolamo di Viscardo di maestro Paolo, Donato di Battista Benti et Benedetto di Bartolommeo, ces deux derniers florentins, s'engagent à exécuter en marbre un tombeau conforme au dessin fourni par le secrétaire du roi. »

L'atelier auquel s'adressait l'agent de Louis XII était donc bien une de ces agences constituées, une de ces entreprises qui avaient groupé plusieurs artistes italiens, d'origines parfois assez diverses, près des carrières de marbre, pour l'exploitation en commun des grandes commandes. Michele d'Aria (du nom de son village situé près de Côme) était connu à Gênes dans la seconde moitié du xve siècle. Ses ouvrages ont été énumérés par M. de Tschudi dans la *Gazette archéologique*, en 1885. Girolamo Viscardo venait de Laveno, près Varese. C'était encore un Milanais. A ces artistes septentrionaux se trouvaient associés deux toscans ou deux florentins, qui eurent plus de renom ; Donato di Battista di Matteo Benti, né en 1470, a surtout travaillé à Pietra Santa ; le dernier véritablement florentin, Benedetto di Bartolommeo, est resté célèbre sous le nom de Benedetto da Rovezzano.

Aux termes du contrat passé entre Jehan Hernoël, secrétaire du roi de France et les quatre artistes, le tout devait être fait en quinze mois.

Les quatre artistes qui avaient entrepris l'exécution du tombeau du duc d'Orléans pour Louis XII, s'engageaient à rendre, emballés, les marbres sur un quai de Gênes, *Ponte di Mercanzia*, où Spinola prendrait soin de les embarquer pour leur destination. Ils promettaient qu'au moment de mettre à la voile, deux d'entre eux monteraient sur le navire et qu'ensuite, par voie de terre, ils accompagneraient le convoi jusqu'à Paris et le poseraient en place, le mettraient en œuvre. Prix convenu, douze écus par mois jusqu'à la fin du travail.

C'est un des signes du temps. La France s'ouvre tout à coup à une importation extraordinaire de marbres sculptés tirés d'Italie. En voici d'autres preuves.

Antoine Bohier, l'abbé de Fécamp, le frère de Thomas Bohier, se trouvait en Italie quand il envoya à son abbaye des bords de la Manche les marbres sculptés qu'on y voit encore aujourd'hui. On peut affirmer *à priori* qu'il était très certainement à Gênes, car l'œuvre en question, ainsi que l'a constaté M. Léon Palustre par l'effet d'une véritable intuition (*Renaissance*, t. II, p. 257), rappelle la manière des auteurs du tombeau des Orléans, autrefois aux Célestins de Paris, aujourd'hui à Saint-Denis. En effet, l'atelier des sculpteurs, auteurs des travaux destinés à Fécamp, était installé à Gênes tout comme celui des auteurs du tombeau commandé par Louis XII en 1502. Il y a plus, un même artiste a travaillé aux deux œuvres, c'est Girolamo Viscardo. Des textes très positifs sont là pour le prouver.

En 1507, donc, Antoine Bohier, frère de Thomas Bohier, abbé de Fécamp, se trouvait à Gênes. Épris de l'art italien, il fit à Girolamo Viscardo la commande assez importante que vous connaissez déjà par une projection. Quelques personnes n'ont peut-être pas daigné regarder le monument lui-même. Mais elles ne résisteront pas à l'attrait d'un texte paléographique. Ce texte respectable, il est rédigé en latin de notaire, c'est-à-dire en latin de cuisine. Cela suffit pour que les dames ne le comprennent pas..... Par contrat passé devant le *notajo Cosma*, s'il vous plaît, dans la demeure de Cipriano dei Forneri, Cyprien des Boulangers, contrada, rue ou quartier de Soziglia, le lundi 10 Mai 1507, Viscardo s'engage à faire d'un coup trois sculptures pour Antoine Bohier : 1° un autel de forme assez svelte, large de quatre palmes et haut de douze, en deux morceaux pour qu'il fût possible de le composer de marbre extra fin ; 2° une châsse (*cassa*), un coffre de marbre destiné à recevoir des reliques ; 3° le tabernacle du Précieux Sang, avec sa description, son devis. Prix : quatre cents écus et cent pour les statuettes, plus cinquante écus de supplément, si le travail était au-dessus de l'ordinaire, au jugement de l'ami et de l'intermédiaire ordinaire des Français, Spinola di Serravalle. Cette promesse d'un supplément prouve qu'on a affaire à des artistes qui travaillent à la douzaine et à la grosse. On les paye plus quand c'est exécuté sur mesure et quand l'ouvrage est soigné.

Un des auteurs de la fontaine de Gaillon, celle qui fut commandée

directement par Georges d'Amboise à Gênes, Antonio della Porta, dit Tamagnino, était originaire de Porlezza sur le lac de Côme, bien qu'il ait pris quelquefois la qualité de Milanais. Après avoir collaboré, entre 1490 et 1495, avec Benedetto Briosco et Stefano da Sesto à la décoration de la Chartreuse de Pavie [1], il vint s'établir à Gênes. Des œuvres de sa main ont été trouvées dans cette ville, notamment un très beau buste d'homme en marbre, conservé à Berlin dans la collection de l'impératrice Frédéric. Tamagnino habitait Gênes lorsqu'en 1507, comme l'a très bien compris M. Léon Palustre [2], il entra en relations avec Raoul de Launoy, sire de Folleville, qui fut pendant cette année gouverneur de Gênes. Raoul de Launoy était acquis aux idées nouvelles ; il admirait la Renaissance italienne dans sa période classique et profita de son séjour administratif en Italie pour faire exécuter de son vivant, suivant une habitude alors très fréquente, le monument ou une partie du monument qui devait, aux confins de la France septentrionale, surmonter son tombeau. Raoul de Launoy ne mourut que plus tard, en 1524. Cependant il est vraisemblable qu'il n'avait pas quitté l'Italie sans avoir emporté ou tout au moins sans avoir commandé le tombeau que nous admirons encore aujourd'hui dans l'église de Folleville et qui est signé : « Antonius de Porta Tamagninus, mediolanensis, faciebat et Paxius nepos suus. » L'œuvre est excellente, mais elle n'en est pas moins le produit d'une collaboration que, étant données l'époque et la provenance, on peut qualifier d'industrielle.

Les textes italiens ne parlent pas d'un bénitier ou plutôt de fonts baptismaux apportés de Gênes à Folleville ; M. Palustre non plus. Mais le monument conservé, aujourd'hui dans le petit village à côté du tombeau de Raoul de Launoy, proclame suffisamment sa nationalité. Il vient certainement d'Italie et a dû faire partie de la même commande. C'est un produit de l'industrie génoise et carraraise.

Toute l'architecture proprement dite de la chapelle est purement française, sans aucune inspiration italienne. Sur un contrefort, à l'intérieur, il y a une Vierge en pierre assez jolie et d'un bon style de draperie. Tout le chœur est du même temps que la partie française et en pierre du tombeau de Raoul de Launoy.

1. Perkins, *les Sculpteurs italiens*, édition française, t. II, p. 147.
2. *La Renaissance*, t. I, p. 46.

Le marbre de la partie italienne du tombeau est superbe de qualité, de brillant et de poli. Il a pris dans les têtes un ton d'agathe. Même grain qu'au reliquaire du Saint-Sang à Fécamp. Les figures sont très belles, si belles qu'elles mériteraient d'être moulées pour le Trocadéro. Elles sont dans un état de conservation extraordinaire. Les mains sont posées à plat, à l'italienne. Pas d'animaux aux pieds des morts. La tête de l'homme est puissante et simple, celle de la femme est charmante. Remarquez le bonnet de l'homme pour dater d'autres œuvres. Remarquez surtout la grosse chaîne très lourde pesant sur les épaules et la fourrure, comme à notre buste d'homme du musée du Louvre. La sculpture des enfants est charmante, mais n'est pas supérieure à l'idée qu'en donne la photographie. Ce soubassement est également d'un très beau marbre. Il faut bien faire attention à la qualité du marbre employé.

La sculpture française en pierre qui encadre le tombeau italien et forme niche est sensiblement inférieure ; cette sculpture est battue par la sculpture italienne. Elle est lourde et sans esprit. Elle a toutes sortes de lourdeurs et affecte un caractère patau l. C'est grassouillet et flamingeant.

Très beaux fonts en marbre blanc d'un poli extraordinaire et d'une très belle qualité. C'est le même marbre qu'au reliquaire du Précieux Sang, de Fécamp. Cette cuve baptismale est absolument italienne. Le pied est archi-italien. Pas de photographie.

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

4 Juin 1890.

LES ATELIERS ITALIENS EN FRANCE

MESSIEURS,

Dans nos précédentes réunions, j'ai parlé des ateliers industriels italiens, principalement de ceux de la riviére de Gênes qui inondèrent la France et l'Espagne de leurs produits. J'ai fait l'histoire de ces ateliers; vous êtes édifiés à cet égard. Je n'ai pas pu sans doute vous livrer tous les résultats de toutes mes recherches sur ce sujet. Je reviendrai sur la question, si vous le désirez, et si le temps nous le permet... Mais, en attendant, vous en savez assez déjà pour comprendre quelle puissante influence ces ateliers, par l'exportation de leurs œuvres, ont eue sur l'art français.

Demain, ici, à 9 heures du matin, des projections lumineuses complèteront la démonstration.

Il me reste, dans le même ordre d'idées, à vous entretenir des artistes italiens qui vinrent, en personne, professer les théories ultramontaines. J'ajourne donc à la semaine prochaine le moment de vous parler de Michel Colombe et de son école et de reprendre l'histoire du milieu tourangeau. Car j'ai encore à vous montrer, sous un jour nouveau, une des faces, un des côtés de l'invasion italienne.

Nous ferons aujourd'hui l'histoire de ces ateliers italiens travaillant en France. Nous étudierons les ateliers d'artistes italiens en quelque sorte ambulants ou d'artistes français mélangés à des artistes

italiens et travaillant dans le goût de la décoration italienne et l'imitation de l'antique. Ils se transportaient là où les appelait une grande entreprise. Ateliers de Laurana et de Thomas de Côme, à Marseille, dans le Midi, dans la Provence et dans la vallée du Rhône. Ateliers des Juste, dans la vallée de la Loire et dans le Nord et l'Ouest de la France. Ateliers de Mazzoni à Paris, au Petit-Nesle. Puis ateliers officiels du Petit-Nesle, les della Robbia et tous les ouvriers ramenés par Charles VIII ; ateliers de Gaillon ; ateliers de Bourges, portail de gauche de la cathédrale dont les travaux étaient dirigés par Pellerin ; hôtel Allemand ; ateliers de Chartres, tour du chœur.

Les ateliers italiens étaient évidemment les dépositaires des modèles de cette décoration qui plaisait tant. Ces modèles consistaient en moulages, en plâtre, en dessins, en petites terres cuites, en stucs, en plaquettes. Quand les ateliers italiens ou mélangés d'italiens ne travaillaient pas directement, on leur empruntait leurs modèles ou on les leur dérobait.

Pour faire l'histoire de ces ateliers en France, nous serons obligés de remonter à leurs fondateurs, et d'étudier ceux-ci même dans celles de leurs œuvres qui ont vu le jour en Italie.

Un grand nombre d'artistes attirés en France venaient de Naples. Nous avons donc à étudier le milieu napolitain dont je vous ai déjà dit quelques mots à propos du roi René. Vous avez vu combien ce milieu avait de chances d'être pénétré d'éléments flamands, par suite des influences politiques aussi bien du côté de la maison d'Anjou que de la maison d'Aragon. Je vous ai dit aussi, à propos de l'art napolitain, qu'il fallait faire grande attention à la sculpture lombarde, à cause du grand rayonnement qu'elle eut à la fin du xve siècle, notamment dans le royaume des Deux Siciles. Un lombard, Giorgio di Milano, travailla en Sicile, à Palerme, en 1487 et même dès 1484. Il collabore avec Francesco Laurana et est l'auteur de la statue de Santa Maria del Soccorso, dans l'église de Termini. Cette statue fut commandée par acte public notarié du 10 mars 1486-1487.

Domenico Gagini est auteur du tombeau de Pietro Speciale, personnage politique important du royaume des deux Siciles (di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, t. I, p. 69, 70

et 71). Ce tombeau élevé à Palerme devait être d'une grande somptuosité. Il a péri en partie. Les bustes de Pietro Speciale et de son fils ont survécu. Ils sont gravés dans di Marzo. Ils sont très puissants et très réalistes.

Domenico Gagini, c'est le grand artiste, fondateur, avec Laurana et Mazzoni, de l'école napolitaine. Il était né à Bissone, comme la plupart des membres de sa famille que nous avons déjà rencontrés à Gênes. Bissone, vous le savez, est une petite commune située à gauche du lac de Lugano, dont le territoire est compris aujourd'hui dans le canton du Tessin. La plus ancienne mention de Domenico Gagini date du 22 novembre 1463. A cette date, il fait un tombeau pour le couvent de Saint François de Palerme.

Francesco Laurana est, avec les Gagini et Mazzoni, un des coryphées de l'école napolitaine. On a hésité, pour lui, entre la nationalité lombarde et la nationalité napolitaine. Il est certain qu'il a travaillé à Naples dans un milieu spécial qui a été l'école napolitaine sous le règne du roi René, à qui il a été attaché, et sous la domination des rois de Naples de la maison d'Anjou, Alphonse et Ferdinand. Mais il pourrait bien être aussi venu du Nord, comme les Gagini, ses prédécesseurs et ses contemporains, qui travaillaient à la fin du xve siècle en Sicile.

M. l'abbé di Marzo nous a fait connaître, dans son bel ouvrage sur la sculpture en Sicile, les travaux de Laurana dans l'Italie méridionale. Il en a publié des gravures. La plus belle œuvre est la Vierge de Palerme. Il avait sculpté une autre Vierge en 1474 sur la porte du château de Naples.

Francesco Laurana a sculpté à Marseille, de 1479 à 1481, le monument conservé encore dans l'église de la Major de cette ville. Voir *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1885, numéro 3, page 449 ; *Bulletin mon.*, 1884, numéro 7, p. 626 à 637 ; le *Kunstfreund*, 1885, p. 62 ; *Archives de l'art français*, t. IV, p. 182).

La sculpture des trois figures de l'autel de Saint Lazare à la Major de Marseille n'est pas très hardie, et, au premier abord, elle ne paraît pas italienne ; elle n'a d'analogie qu'avec la sculpture Sicilienne. Comparez les plis des figures de sainte Marthe et de sainte Marie avec les plis des statues de Domenico Gagini et de Francesco

Laurana. L'ornementation est, au contraire, tout entière et bien certainement dans le courant d'art italien. Après de longues visites et un examen approfondi, j'ai constaté une ressemblance entre le style et le faire des deux têtes des statues de femmes et les nombreux masques de marbre que j'avais précédemment rapprochés. Voir les moulages.

L'attribution à Laurana du retable de la chapelle de Saint-Lazare de Marseille repose sur des faits matériels et des documents authentiques. On a produit un acte du 14 mai 1483 (*Bulletin mon.*, année 1884, numéro 7, p. 636 à 637). Il est dit dans cet acte qu'avant de construire la chapelle Saint-Lazare, le prévôt et le chapitre de la Major, assistés de noble Jacques de Remesan et de Pierre Imbert, députés tous deux par le conseil général de la ville, passèrent diverses conventions avec Me François Loreana, sculptor ymaginum, habitant Marseille. Il fut décidé entre autres choses que François recevrait 800 florins de roi pour son salaire, ainsi qu'il résulte, dit l'acte en question, d'une écriture privée, restée entre les mains des contractants et écrite par noble Imbert.

C'est en vertu de cet accord que Laurana donne quittance à Jean de Cuers, prévôt de la Major, et aux chanoines de la somme de 86 florins, 8 gros, etc. payés en écus, ducats etc., et immédiatement après Laurana donne l'argent reçu à Me Thomas de Somoelvico... (Attention à ce nom), Thomas de Somoelvico (*sic*) aussi sculpteur, lequel, ayant travaillé à la même œuvre et n'étant point entièrement payé, avait actionné le chapitre devant la cour épiscopale pour être soldé de ce qui lui était dû. Me Thomas donne quittance à son tour au maître ymagier, en déclarant abandonner toutes ses revendications.

Ce Thomas de Somoelvico, qui a un si drole de nom et qui n'a pas encore été reconnu, savez-vous qui c'est ? c'est un artiste célèbre, c'est l'auteur de l'ornementation de la chapelle Caraffa, à Saint-Janvier de Naples et qui la termina en 1504. Il s'appelait Tomaso Malvito da Cômo. Comparez la belle et riche décoration de la chapelle Caraffa et celle de l'autel Saint-Lazare de Marseille et vous verrez que j'ai raison.

Tomaso Malvito (Schulz, *Denkmäler III*, 34, Lübke, *Geschichte der Plastik I*, 515) fut chargé, en 1504, d'exécuter la statue du car-

dinal Olivier Caraffa dans la crypte de la cathédrale de Naples. Lourdement drapé, la tête levée vers le ciel, le prélat est agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel sont posés sa barrette et son missel. Le style de l'œuvre est mauvais, l'exécution grossière. Les demi-figures d'apôtres et de saints dans les panneaux du plafond, par le même artiste, sont dépourvues d'intérêt et d'une grande banalité.

La date précise du commencement de l'œuvre de Laurana à Marseille n'est pas connue. Mais on sait, par le testament de Jacques de Remesan (un des signataires de l'acte de 1481), on sait qu'en 1475, le chapitre avait décidé de faire construire à nouveau l'autel ou retable de Saint-Lazare. Un acte du 4 janvier 1479 nous apprend d'autre part que Thomas de Côme, *sculptor lapidum operis capelle Beati Lazari*, est témoin dans une vente de terres. C'est donc entre les deux dates extrêmes de 1475 et 1479 que les artistes déjà nommés durent commencer cet ouvrage. La date de 1481, gravée sur la frise du monument et sur l'armoirie dont nous avons parlé, indique probablement son achèvement.

Derrière la deuxième arcade se trouve une armoire en marbre destinée à contenir la châsse de saint Lazare ; elle est très richement encadrée de rinceaux de feuillage et de deux piliers d'angle canelés qui soutiennent un fronton triangulaire surmonté par derrière d'une coupole. Au milieu de ce fronton, l'artiste a sculpté en ronde bosse le buste mitré du saint soutenu par deux anges agenouillés. Sous la corniche qui soutient le fronton, les donateurs ont fait graver une inscription qui se termine ainsi : Amen M. CCCCLXXXI (1481).

Francesco Laurana était marié. Ce fait résulte d'un acte du 11 novembre 1477, dans lequel il figure comme témoin à Marseille, avec son beau-père Gentile, le vieux peintre de cette ville, originaire de Naples, qualifié de citoyen marseillais de 1456 à 1478. Laurana eut, de son mariage, une fille, dont le nom nous est inconnu, qui épousa Jean de la Barre, peintre d'Avigon. A cette première date, 1456, Gentile avait déjà donné en mariage une autre de ses filles, nommée Orsina, à Jean Alaupia, aussi Napolitain, exerçant à Marseille la profession d'orfèvre, dès 1449. Il y avait donc à Marseille, à la fin du xve siècle, une nombreuse colonie d'artistes napolitains, des peintres et des sculpteurs. Retenez bien cela.

M. Aloïs Heiss, avec beaucoup de vraisemblance, suppose que

Francesco Laurana est né à Laurana en Dalmatie. Il fut au service du roi René de 1461 à 1466. Il dut retourner en Sicile, où il exécuta divers ouvrages à Palerme de 1468 à 1471. Il revint ensuite en France travailler pour les princes de la maison d'Anjou, de 1478 à 1490 environ.

Le retable de Laurana, de l'église Saint-Didier, à Avignon, est une œuvre certaine, autrefois dans l'église des Célestins d'Avignon. C'est beaucoup plus beau que la sculpture de Marseille et cela ressemble aux pièces du maître publiées par M. di Marzo. Nombreuses traces de dessins d'étoffes comme Laurana les affectionnait. Certaines têtes de femmes sont tout à fait belles. Recherche de la vulgarité dans les têtes d'hommes. C'est le trait catactéristique du style napolitain, de Laurana et de Guido Mazzoni. Impossible d'avoir un moulage de cette œuvre considérable et très importante pour l'histoire de l'art. La commission des monuments historiques n'en veut pas pour le Trocadéro... [1] « Le 9 novembre 1481, Charles d'Anjou, fils du roi René, donnait commission à Boucicaut, son chambellan et conseiller, à noble Louis de Perussis (c'est un Peruzi) et à Guillaume Meynier de visiter les images de marbre faites par un certain Italien, nommé François, dans l'église des Célestins, de l'ordre du roi René, et les faire perfectionner suivant la convention sur ce passée ensemble. » Archives départementales de Vaucluse, fonds des Célestins d'Avignon (*Archives de l'Art français*, t. IV, p. 182).

« Le tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine, dit M. de Montaiglon (*Chronique des Arts*, 1881, p. 79), était pour moi entièrement italien de composition comme d'exécution et de sentiment, mais je n'y mettais aucun nom. Charles d'Anjou, comte du Maine, mort en 1473, était frère du roi René. Il est tout simple que son tombeau ait été fait par son frère et que ce frère ait employé l'artiste qui avait été au service de Charles et qui était passé au sien. Dans ces conditions il paraît aussi simple que juste d'y voir une nouvelle œuvre de Laurana. Tout convient, le style et le goût, comme la date et l'origine. »

« Bien que privé de ses accessoires, dit M. Palustre (*Gazette des*

1. Le bas-relief a été moulé depuis, et figure au Musée du Trocadéro.

Beaux-Arts, avril 1886, deuxième période, t. XXXIII, p. 300), le tombeau de Charles d'Anjou est intéressant à un double point de vue. D'abord on ne saurait lui refuser une origine étrangère ; tout en lui rappelle l'Italie, et c'est assurément un artiste de la péninsule qui est venu au Mans (précieux aveu de M. Palustre), sur l'invitation du nouveau souverain du pays. » Mais, si déjà pareille constatation a son prix, que dirons-nous de la date à laquelle une œuvre aussi avancée a été exécutée ? Nous sommes en plein règne de Louis XI, vers 1474 ou 1475, car le comte du Maine est mort le dixième jour d'avril 1473 (n. s.) et les choses durent marcher d'autant plus vite que le choix du sculpteur était pour ainsi dire arrêté d'avance. En effet, depuis plusieurs années déjà, la petite cour du Mans, il est facile de le constater, faisait bon accueil aux changements opérés de l'autre côté des monts. C'est à sa sollicitation que Francesco Laurana, l'un des artistes qui ont le plus gagné aux récentes découvertes, prit pour la première fois le chemin de la France et la médaille où le comte du Maine, Charles IV, celui-là précisément dont le tombeau nous occupe, est figuré avec la légende *Karolo VII imperante*, a précédé toutes les œuvres du même genre, exécutées pour les autres princes de la famille. (René, Jean de Laval, Jean d'Anjou : méd. de 1461, 1463, 1464).

Est-il étonnant, après cela, que Charles d'Anjou se soit tourné aussitôt vers l'habile artiste dont les talents lui étaient connus, lorsqu'il voulut en 1473, élever un tombeau à la mémoire de son père ? Laurana, qui était alors en Sicile où d'importants travaux de sculpture lui avaient été confiés, se trouvait plus que tout autre familiarisé avec les traits du défunt, et l'exécution de la statue, qui devait tenir une si grande place dans le monument, ne pouvait être confiée à un ciseau plus capable de conduire l'ouvrage à bonne fin.

M. Venturi, dans le dernier fascicule paru en janvier et février 1890, ou du moins daté de cette époque, explique que la ville de Modène était en retard sur le mouvement général des idées italiennes. Et voici la cause qu'il entend donner du caractère spécial de l'art de Guido Mazzoni.

« L'idéal de la beauté, à Modène, dit M. Venturi, par la rareté des exemples et des modèles, n'était donc pas encore déterminé. Et l'artiste modénais, non inspiré par l'antiquité et ne recevant que de

faibles impulsions extérieures devait développer presque librement ses facultés, chercher l'individu et non le type, le costume et non la draperie, aimer la vérité plus que l'idéal, l'irrégularité plus que la symétrie, le mouvement plus que le repos.

« Guido Mazzoni, dit toujours M. Venturi, incarna ses tendances et sut, mieux que tout autre, refléter dans l'art chacune des qualités caractéristiques de sa ville natale et rendre dans ce milieu l'expression originale et sincère du sentiment populaire. » En un mot, pour M. Venturi, le cas de Mazzoni est un cas isolé. Il croit à la génération spontanée et locale du style de Mazzoni.

Je prétends, moi, que le profond naturalisme de Guido Mazzoni n'est pas un accident local, un symptôme isolé. Je le rattache à un mouvement général, à un mouvement d'ensemble, à ce mouvement de profond naturalisme communiqué par l'art du Nord de l'Europe à l'art vénitien et lombardo-vénitien et qui vint produire, à la cour de Naples, en se mélangeant à des influences flamandes directes, le caractère spécial de l'école napolitaine.

Je n'ai pas, en ce moment, le moyen de prouver à de purs paléographes, par quel lien matériel, par devant quel notaire, se fit la communication. Mais j'ai la conviction profonde, le sentiment intime qu'elle a existé, cette communication. Doutez si vous voulez, mais enregistrez ma prophétie en attendant. Un archiviste découvrira avant peu, sans qu'il s'en doute et sans y rien comprendre, que l'art flamand et réaliste du Nord ne fut pas étranger à la formation du style napolitain. Or Mazzoni fut incontestablement le plus haut représentant de ce style.

Ces communications mystérieuses et secrètes d'un même principe à différentes écoles, elles sont indiscutables pour les personnes qui ont étudié l'histoire de l'art dans les monuments comparés des arts européens. Quand on a aperçu les effets dans toutes leurs conséquences, on n'a pas le droit de vouloir les méconnaître et les nier, jusqu'au jour où on en aura découvert les causes immédiates.

Je me permets de discuter M. Venturi. Mais je veux vous prouver que je suis impartial. M. Venturi déclare avec beaucoup de raison que Mazzoni ne laissa pas à Modène d'école directe et qu'il traversa, comme un météore, l'art de son pays natal. M. Venturi proclame que Begarelli, regardé jusqu'ici bien à tort comme le con-

tinuateur de Mazzoni, relève au contraire d'une inspiration différente. C'est admirablement vrai. Mais M. Venturi ne va pas plus loin. Il ne s'aperçoit pas que l'école de Mazzoni sans racines dans le passé national à Modène, sans rejetons sur place dans l'avenir, est allée fleurir dans de nouveaux milieux. D'abord, dans le milieu napolitain, primitivement inspirateur ou postérieurement absorbant, et ensuite dans le milieu français et le milieu espagnol.

Du milieu français, M. Venturi parle vaguement d'après les documents d'archives et d'histoire. L'œuvre de Mazzoni y a disparu ou reste encore à découvrir et, en tout cas, M. Venturi n'en connaît rien, au point de vue plastique.

Du milieu espagnol, où l'art napolitain est venu refleurir d'une si éclatante manière, M. Venturi ne dit rien. Évidemment M. Venturi ne connaît pas Valladolid et, dans l'église de Santa-Cruz, la grande *Déposition de Croix*, en bois. Figures au musée de la ville.

La famille Mazzoni était originaire de Montecuccolo, village des montagnes modénaises. C'est là qu'habitait, depuis le commencement du xve siècle, un certain Guido Mazzoni, dont le fils Paganino reçut la qualité de citoyen de Modène en 1432 et fut élu par la commune professeur de grammaire l'année suivante. Un autre fils de Guido, Antonio, qui fut père du sculpteur Guido Mazzoni, fut reçu citoyen de Modène le 5 juin 1442. La seconde branche reçut son surnom de la première, qui s'appelait di Paganino, c'est-à-dire un tel, fils de Paganino. Toute la famille s'appela les *Paganino* dei *Paganini*; de Paganinis, en latin. Le surnom devint le nom de famille.

On lit dans la chronique de Tommasino Lancilotto, publiée par les soins d'une société, la *Deputazione di storia patria dell' Emilia*, t. X, p. 311 : Le lundi 17 novembre 1550 est mort tel personnage qui avait habité dans la maison de feu Guido Mazzoni, lequel Mazzoni avait fait fortune pour avoir demeuré longtemps au service du roi Ferdinand de Naples, après celui du roi Louis XII. Ce Mazzoni était bon maître à faire des figures de relief de terre cuite et habile à les colorier, de manière qu'elles paraissaient naturelles. Et cela parce que, quand il commença son métier, il faisait de très beaux masques qui étaient portés par tout le monde, avec l'aide de sa femme, Mme Peligrina de Discalzi, tous deux citoyens de Modène. »

Les masques du xve siècle étaient comme les masques antiques de théâtre. Ils couvraient toute la tête du travesti, ainsi qu'un heaume ou casque de guerre. C'étaient des formes bizarres et grotesques comme les têtes des accessoires de cotillon. On en voit encore en Espagne autour des poupées géantes que l'on promène dans les rues. J'en ai remarqué à Barcelone; dans la cathédrale, on en voit un suspendu au-dessous de l'orgue; c'est une tête de Turc avec une grande barbe postiche.

M. Venturi suppose que Mazzoni a commencé sa vie aventureuse en fabriquant des masques. Je pense plutôt qu'il y fut amené par les habitudes qu'il avait de rechercher les types grotesques.

Mazzoni fut un organisateur de fêtes publiques. Des textes le prouvent et M. Venturi suppose que c'est cela qui a influencé son style et l'a porté à une pantomime exagérée dans sa sculpture. Mais si cela n'avait pas été dans son tempérament et dans son éducation, il aurait pu au contraire, comme tant d'autres de ses contemporains, imiter l'antique et la froideur de sa plastique.

Voici la vérité. Une chronique modenaise contemporaine, citée par M. Venturi, dit que Mazzoni apprit à Naples à peindre ses sculpures. La similitude de son style avec celui de Laurana et des Gagini prouve qu'il n'apprit pas seulement à Naples l'art de peindre. Sa manière, à défaut de textes, se chargerait de proclamer de quelle école il est sorti ; et puis il avait peint, avant le voyage de 1489 à Naples, le seul reconnu.

Après 1480, Mazzoni entreprit une crèche, ce qu'on appelle un Presepio. C'est le groupe aujourd'hui conservé dans la cathédrale de Modène, commandé par un membre de la famille Porrini. La Vierge et l'enfant Jésus, assistés de sainte Anne et adorés par le donateur agenouillé, peut-être sous la figure de saint Joseph.

Remarquer la servante que j'avais appelée l'année dernière un Ostade anticipé et que M. Venturi appelle : una vera licenza fiamminga, mais cela ne lui ouvre pas les yeux.

Mazzoni exécuta des groupes de terre cuite coloriée pour Crémone et pour Venise. Ils ont péri. Il travailla ensuite pour Ferrare ; il fit à Modène la *Mise au tombeau de l'église Saint-Jean*. Il fit à Bologne la *Mise au tombeau de l'église Sainte-Marie della Vita*, vint à Naples, probablement à la fin de 1489. Schultz lui attribue le buste

en bronze du vieux roi Ferdinand Ier, conservé aujourd'hui au musée national. En 1492, il exécutait deux géants pour quelque fête. Sous Alphonse II, il sculpta la déposition de l'église de Monte-Olivetto. Ce sont des portraits. Saint Jean serait Alphonse II; Nicodème, Giovanni Pontano, et Joseph d'Arimathie, Sannazaro.

Nombreux travaux de Guido Mazzoni en France : Deux statues équestres de Louis XII (*Archives de l'art français* 2e série, t. II p. 219 ; *Bulletin de la société des Antiquaires*, 1864, p. 149-153).

Guido Paganino à l'hôtel de Nesle, 1511-1515 (*Nouv. archives de l'art français*, t. IV, p. 238. Lettres de noblesse pour Guido Mazzoni *Nouvelles archives de l'art français*, 2e série, 1879, p. 210). Mazzoni, nous l'avons vu, a travaillé pour Gaillon.

Mazzoni est cité par Gaurico dans son « livre de sculpture » en 1504 :

In Italia laudatissimus nostra ætate...
Mazon Mutinensis, quem nuper nobis
Gallia cum plerisque rebus abstulit;
Uxor enim ejus finxit et filia.

Sur le séjour de Guido Paganino en France, article de M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*. En 1497, un personnage touche une somme d'argent pour être allé en Italie chercher la femme de Guido Mazzoni.

Les Juste. La famille des Juste, originaire de San Martino à Mensola, petite commune située à quelques kilomètres de Florence, a constitué un atelier italien qui a travaillé en France sous Louis XII et sous François Ier. La bibliographie sur les Juste est énorme ou tout au moins considérable. Vous la trouverez résumée dans le travail publié par MM. Gaëtano Milanesi et Anatole de Montaiglon en 1875 et 1876 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et intitulé : *La famille des Juste en Italie et en France*. Il en a été fait un tirage à part à cinquante exemplaires.

« M. de Montaiglon a dit avec raison en tête de son travail : M. Gaëtano Milanesi, l'un des annotateurs de l'excellente édition du Vasari de Lemonnier, prépare une notice sur leur vie et sur leur travail en Toscane avant leur venue en France. Il prouvera donc, et au delà, l'origine étrangère et de leur personne et de leur talent, mais, tout en attendant son travail avec la plus grande curiosité, on pourrait dire en un sens qu'il n'en est pas besoin. Leur qualité

étrangère est absolument certaine par les documents que nous avons entre les mains et par les monuments que nous avons sous les yeux. Pourtant, si cela est acquis et même courant dans un certain monde, on trouve encore le contraire dans les livres antérieurs et même dans les livres contemporains. Il est donc nécessaire d'en faire la preuve... » Selon toute probabilité les deux frères Juste, Jean et Antoine, sont arrivés en France dans les derniers mois de 1504.

Tombeau de Thomas James à Dol. On lit sur ce tombeau l'inscription suivante : « I Joanis Iames juris utriusque, etc. » Cette inscription se termine ainsi : « Cura structum ac ornatum sepulcrum M° VC VII (Millesimo quingentesimo septimo), Scelte struxit opus magister istud Johannes cujus cognomen est Justus et florentinus ». (Cet ouvrage a été soigneusement dressé par maître Jean, dont le nom de famille est Juste et dont la patrie est Florence.) Cette inscription a donné lieu à toutes sortes de commentaires. M. l'abbé Chevalier par exemple soutenait que les Juste étaient d'Amboise et que le nom de Florentin était un prénom.

Le couronnement du tombeau est peint encore à fond rose. On remarque surtout deux masques de femmes très jolis et coloriés, portant leur couleur originale. Ils sont à une grande hauteur.

Sculptures de Gaillon. C'est Antoine Juste qui travaille à Gaillon en 1508 et 1509. Voyez les nombreux payements des Comptes.

Le même Antoine Juste, frère de Jean imagier, reçoit 42 livres tournois pour avoir fait une biche de cire, ordonnée par Louis XII, pour être mise et assise au bout de la galerie du grand jardin du château de Blois et l'avoir étoffée et peinte des couleurs nécessaires.

Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, 1517-1534. Une lettre publiée par M. Gatti dans sa *Vie de Michel Ange* (t. II, p. 58) nous renseigne sur le tombeau de Louis XII, auquel on travaillait en 1519. Cette lettre est écrite de Paris au grand sculpteur florentin par Gabriello Pachaoli, qui lui parle de l'admiration de François Ier pour l'auteur de la *Madona della febre* et qui ajoute : « J'ai été voir la sépulture du roi défunt qui se fait à Tours ; il y a un grand nombre de figures. » La lettre est datée du 30 gennaro 1519, c'est-à-dire de 1520, nouveau style.

« Il faut attendre onze ans pour trouver une nouvelle date, dit M. de Montaiglon. C'est un ordre de payement de François Ier, daté de Marle en Picardie, le 25 novembre 1531. Il ordonne, à propos du tombeau de Louis XII de payer à « notre cher et bien aimé Jehan Juste, notre sculpteur ordinaire », la somme de 460 écus d'or soleil; c'est une fin de payement. Quatre cents écus étaient dus sur douze cents, prix convenu, pour faire amener et conduire à ses dépens, de Tours à Saint-Denis en France, la sépulture de Louis XII et de la reine Anne. On voit que le gros du travail a été fait à Tours. Il résulte, d'autre part, d'un texte de Sauval que le tombeau dut être terminé à Paris, à l'hôtel Saint-Paul. On est forcé de conclure qu'une partie quelconque et nécessairement importante a été sculptée à Paris et probablement par un autre que par Juste. »

D'après M. de Montaiglon, Jean-Juste et Antoine-Juste étaient deux frères. Antoine Ier Juste s'est marié à Isabeau de Pasche; il en eut un fils, Antoine II, surnommé Just de Antoine-Just. Antoine Juste Ier mourut avant la fin de 1519.

Chalmel, dans son *Histoire de Touraine* et M. Grandmaison d'après lui, attribuent à l'un des Juste le tombeau de Thomas Bohier, le fondateur de Chenonceaux, mort en 1523, dans le Milanais, trois jours avant Pâques, c'est-à-dire en 1524 et de Catherine Briçonnet ; ce tombeau a disparu à la Révolution.

Voir dans M. de Montaiglon le relevé d'après les comptes des travaux de Juste de Just pour François Ier de 1529 à 1538. Les dernières mentions de Juste de Just vont de 1545 à 1558.

Jean Juste et les tombeaux d'Oiron. M. Benjamin Fillon a publié une quittance de Jean Juste en date du 16 février 1558 (1559 n. s.), par laquelle il reconnaît avoir reçu de l'argentier de Monseigneur le Grand, 25 livres tournois pour « avoir achevé de pollir et assir (*sic*) (asseoir) la sépulture de Claude Gouffier, grand écuyer de France, et de sa femme Jacqueline de la Trémoille, morte en 1548. »

L'église de Oiron, commencée en 1517 ou 1518 par Artus Gouffier mort en 1519, fut continuée par les soins de sa veuve et de leur fils Claude Gouffier. Elle était presque achevée en 1525.

Tombeaux attribuables aux Juste : celui d'Artus Gouffier, grand maître de France, mort en 1519 ; celui de Philipe de Montmorency,

femme de Guillaume Gouffier, morte en 1516. Le tombeau est daté de 1529.

M. Palustre s'est livré à une très intéressante discussion au sujet des tombeaux d'Oiron : ils sont bien italiens, il le déclare. Il attribue lui aussi, à Jean Juste, les tombeaux d'Artus Gouffier, de Philippe de Montmorency.

On peut et on doit aussi attribuer aux Juste, et en particulier à Jean Ier, le tombeau de Louis de Blanchefort, abbé de l'abbaye de Ferrières (Loiret). (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1883, 2e période, t. 28, p. 225).

VINGT-TROISIÈME LEÇON

11 Juin 1890.

MICHEL COLOMBE

Messieurs,

Nous allons examiner aujourd'hui Michel Colombe et son école, c'est-à-dire un courant d'art spécial créé dans la deuxième moitié du xve siècle, par le contact des éléments des écoles septentrionales et des écoles méridionales. C'est l'école de la Loire qui, pendant un tiers de siècle, a donné à la France un art merveilleux, art qui, moins la vaccine italienne, était encore bien national et qui aurait pu le rester.

Rappelez-vous ce qu'était le milieu tourangeau dans lequel vint se placer Michel Colombe à partir de 1473...

Les personnes qui n'ont pas entendu la leçon que j'ai faite sur le milieu tourangeau ne pourront pas comprendre la leçon d'aujourd'hui. Car tout s'enchaîne et tout se tient dans cette leçon. Je vous ai fait, j'ai essayé du moins de vous faire comprendre, que l'épanouissement de Michel Colombe était nécessaire.

Le nom de Michel Colombe est l'un des plus grands noms de la sculpture française. Ses principaux historiens sont : MM. Leglay, Lambron de Lignim, Léon de Laborde, Benjamin Fillon, Ferdinand de Guilhermy, Charles de Grandmaison, Alfred Ramé, Léon Palustre, Charvet, etc. Il faut que les élèves de l'école du Louvre se réfèrent à ces livres.

Michel Colombe naquit vers 1431, puisqu'une lettre de Jehan Lemaire lui donne 80 ans en 1511.

L'origine de Michel Colombe est bretonne. Il était de l'évêché de Saint-Pol de Léon. Cela résulte d'une inscription copiée au XVIIe siècle et conservée dans le recueil de Gaignières d'Oxford, t. 1er, fol. 108; c'est celle du tombeau de François II. Elle se termine ainsi : par Me Michel Colombe, premier sculpteur de son siècle, originaire de l'evesché de Léon en Bretagne. Cf. Alfred Ramé, *Note sur l'origine de Michel Colombe* dans le *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1883, p. 137. Il a déclaré lui-même qu'il avait connu à Dijon un certain « maître Antoniet, souverain tailleur d'ymaiges. » Ce sculpteur est Antoine Le Moiturier d'Avignon qui termina le tombeau de Jean sans Peur.

Michel Colombe fut donc en contact tout d'abord avec l'école bourguignonne, arrivée à Dijon et à Avignon à son épanouissement complet. Voyez le sépulcre, le tombeau de l'église Saint-Pierre à Avignon. Quand même Michel Colombe se serait abstenu de voyager, il n'aurait pas pu se soustraire à l'influence de l'École bourguignonne ou franco-flamande qui régentait alors la France entière et à laquelle la Bretagne, comme les autres provinces, était soumise. Je vous ai fait projeter des statues de style bourguignon du milieu du XVe siècle, trouvées dans des fouilles à Nantes et conservées au musée de cette ville.

Voici un résumé très sommaire de ceux de ses travaux dont l'existence nous a été révélée. Une pièce publiée par Benjamin Fillon montre, en 1473, Michel Colombe établi à Tours et chargé par Louis XI de sculpter un bas-relief en albâtre pour l'église Saint-Michel en l'Herm. En 1474, d'après M. de Grandmaison, Louis XI lui commande, ainsi qu'à J. Fouquet, un projet pour sa propre sépulture. En 1481, Colombe fait un autre projet de tombeau pour Louis Rohault, évêque de Maillezais, projet qu'on peut penser avoir été exécuté. En 1501, il fait le moule du harnais de Turnus pour l'élu Garreau et le patron de la médaille d'or à l'effigie de Louis XII, gravée à l'occasion de l'entrée de ce prince à Tours. De 1502 à 1507, il travaille à son chef-d'œuvre, le tombeau de François II de Bretagne, placé dans l'église des Carmes, aujourd'hui conservé dans la cathédrale de Nantes. Très peu de temps

après, il sculpte les statues du Christ, de saint François et de sainte Marguerite pour l'autel des Carmes de Nantes. De 1507 à 1509, il fait un sépulcre du Christ pour l'église de Saint-Sauveur de la Rochelle. En 1510, on trouve le tombeau en marbre blanc de Guillaume Gueguen, évêque de Nantes, pour la cathédrale de cette ville. En 1511, la boîte ou médaillon de sainte Marguerite, pour Marguerite d'Autriche. Enfin, dans cette même année 1511, à 80 ans, cet inépuisable génie exécute, pour l'église de Brou, le modèle du tombeau de Philibert de Savoie, qui fut confié à d'autres après sa mort.

A ces œuvres dont la date est certaine, il faut joindre :

1° Un bas-relief en marbre blanc représentant saint Georges à cheval, tuant le dragon, exécuté pour le château de Gaillon, aujourd'hui au Louvre, vers 1508-1509.

2° Une statue de saint Maur, qui se trouvait à Tours ;

3° Un bas relief de la mort de la Vierge placé dans l'église de Saint-Saturnin de Tours et aujourd'hui détruit.

Voici comment s'exprime Thibault Lepleigney, auteur d'un livre : *la Décoration du pays et duché de Touraine*, imprimé en 1541, au sujet de ce bas-relief, considéré, par les gens du XVIe siècle, comme l'un des chefs-d'œuvre de notre artiste : « Je ne veulx oublier de faire mention du beau tableau d'icelle église (Saint-Saturnin de Tours) qui est le plus riche qui soit en France, qui est le Trépassement de la glorieuse Vierge Marie; lequel tableau est tout de marbre et est estimé par les bons maistres et ouvriers le mieulx fait qu'ils aient vu. Car ledit tableau est fait selon le naturel, et dirait-on proprement qu'il ne reste que la parolle, tant les choses sont bien faites. Ledit tableau est tout painct d'or et d'azur; celuy qui le fist s'appeloit Michel Colombe, estimé le plus savant de son art qui fust en la chrétienté. »

En 1507, les *fabriqueurs* (les fabriciens) de l'église Saint-Sauveur à la Rochelle commandèrent à Michel Colombe un groupe de sep-personnages figurant la mise au tombeau du Christ. (Lambron de Lignim, *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe*, 1848). Le maître s'engage à « faire et enlever en pierre les portraicts et ymaiges cy-après déclarez. C'est assavoir l'ymaige de Nostre Dame, saint Jehan l'évangéliste, Marie Mag-

deleine, Marie Marthe, Joseph d'Arimathie, Nycodemus, avecques le gisant et le tombeau dudit sépulcre, de la sorte et manière que le cas le requiert et qu'il est accoutumé faire en tel cas, de la grandeur et de telle pierre que sont faicts les ymaiges de la sepulture et trespassement de N.-D., de présent fait en l'église parroschal de Saint-Saturnin de Tours et mieux s'il est possible. »

Le prix convenu était de « quarante escus d'or couronne pour chascune image ». Honorable homme Bernard du Pastiz, paintre, demourant à Tours, reçut de son coté 382 livres dix sols tournois pour avoir painct et estoffé les ymaiges dudit Saint-Sépulcre (Lambron de Lignim, p. 18).

Le saint Georges terrassant le dragon fut exécuté par Michel Colombe à Tours, en 1508, pour le cardinal Georges d'Amboise. Pour la décoration, Michel Colombe a trois collaborateurs : Pacherot, Chairsalle, Bertrand de Meynal.

Tombeau de Nantes. Le duc François II était mort en 1488. La reine Anne de Bretagne se décida, pendant un voyage, en novembre 1501, à commander le tombeau à Michel Colombe, alors âgé d'environ 70 ans. Je vous ai lu un document établissant que le marbre nécessaire était acheté à cette époque à Carrare. La municipalité de Gênes intervint. Puis le marbre vint de Gênes à Lyon, puis de Lyon à Roanne par terre et de là à Tours, par la Loire. Michel Colombe commença en 1502. Tout fut terminé en 1507. Le tombeau était originairement élevé dans l'église des Carmes. Il fut démonté en 1791, mis dans les caveaux de la cathédrale et remonté où il est en 1807.

Les yeux de la duchesse sont fermés ainsi que ceux du duc. Les anges sont bien meilleurs que dans les moulages, surtout que dans ceux du Louvre. Leurs têtes sont gracieuses et n'ont rien d'absolument bourguignon ou d'absolument italien. Ces anges paraissent, par leur style, un retour à l'art du XIIIe siècle et à la composition des tombeaux de cette époque.

Les visages des personnages morts sont doux, enveloppés et légèrement tristes. Il y a une nuance de sentiment moral qui n'est pas l'idéalisation de la forme, mais qui en tempère la reproduction par trop crue. La draperie du duc est admirable de largeur, de jet et de noblesse et sent son école de Bourgogne. Colombe révèle par

là quels furent ses origines et ses premiers maîtres. C'est un aveu aussi persuasif que sa fameuse déclaration... J'ai connu Maître Antoniet, etc.

En bas du tombeau, dans des médaillons, on voit des pleureurs assis, accroupis ou agenouillés. Ils s'enlèvent en marbre vert-noir sur un fond de marbre blanc. Les mains, les visages et les livres des petits pleureurs sont rapportés en marbre blanc. L'exécution de tout le tombeau est très franche et très large, pareille à celle du bas-relief du Louvre. Extrême maîtrise et largeur du ciseau.

Des quatre grandes figures debout aux angles du tombeau, la Force surtout est admirable de vérité, avec naturalisme, mais sans exagération de naturalisme. — Bras et mains admirables. — Les petites statuettes d'apôtres et de saints sont toutes des chefs-d'œuvre. Les arabesques sont exquises et offrent des rapports avec celles de Gaillon.

Outre le tombeau de son père, la reine Anne avait commandé pour l'église des Carmes un magnifique retable dont l'exécution fut interrompue par la mort de Michel Colombe. C'est au moins ce que fait présumer le document qui nous en a laissé la description (*Arch. de l'art fr.*, t. Ier, p. 426-431). Il y est dit qu'en 1534, sur l'ordre de François Ier, des hommes compétents, parmi lesquels nous voyons figurer « Jehan des Marais, maistre tailleur de ymaiges, Jehan Morel, maistre maezon du château de Nantes, Jehan Tuffereau et Jehan de la Noë, maistre maezons, » furent chargés d'aviser aux moyens de parachever l'ouvrage... C'était un Christ en croix entouré de divers saints.

La réputation de Michel Colombe était universelle en France et pénètra dans toutes les provinces. Après le cardinal d'Amboise pour Gaillon, c'est Marguerite d'Autriche, que nous voyons recourir au talent de Colombe. Quant au tombeau de Philibert-le-Beau, Michel Colombe n'en fit jamais qu'un projet « en petit volume selon le pourtraict et très belle ordonnance de maistre Jehan Perréal de Paris, paintre et varlet de chambre ordinaire du Roy ». (Leglay, *Analectes historiques*). Ce dernier, qui se mêlait de tout, ne tarda pas à tomber en disgrâce, et, un beau jour, on vit arriver des Flandres un « maître maçon » nommé Van Boghen, à qui Marguerite avait confié, en même temps que la direction des travaux de l'église de Brou, celle du mausolée de son époux.

Marché du 3 décembre 1511, relatif aux tombeaux de Brou : « Je, Michel Coulombe, habitant de Tours et tailleur d'ymaiges du Roy notre sire, tant en mon propre et privé nom, comme ès noms de Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, Bastyen François, maistre masson de l'église de Sainct-Martin de Tours et François Coulombe, enlumineur, tous trois mes nepveux, confesse, promect, affirme et certifie en foy de loyal preud'homme, les choses qui s'ensuivent estre veritables..... Et ce pour nos peines, labeurs et salaires de faire la sépulture en petit volume de feu de bonne mémoire Mgr le duc Philibert de Savoye, mary de ladite dame, selon le portrait de très belle ordonnance fait de la main de maistre Jehan Perréal. »

« Tours remplaça Dijon, dit M. Palustre, comme objet d'attraction pour les jeunes artistes, de sorte que les Juste, par exemple, en venant de ce côté des Alpes, n'avaient pas à hésiter sur le lieu où ils fixeraient leur résidence. L'école si brillamment fondée par un Breton allait continuer à se développer sous des maîtres italiens qui, si nous en jugeons par le caractère de leur talent, avaient beaucoup appris du grand sculpteur qu'ils étaient appelés à remplacer. » (Palustre, *Michel Colombe*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1884.)

Il y a du vrai; mais c'est peut-être exagéré. Les Juste vinrent à Tours parce que c'était un milieu mélangé d'éléments italiens.

L'atelier de Michel Colombe était établi à Tours dans la rue des Filles-Dieu.

L'époque de la mort de Michel Colombe est généralement fixée à l'année 1512. Il avait alors plus de 80 ans. Michel Colombe ne s'était pas marié comme Claux Sluter. *Cælebs totam vitam egit*, dit Brèche. François Colombe, dont il est souvent question dans les comptes était bien certainement son neveu et non son fils. Quant à Philippe, Marthe, Jehan et Robert, dit M. Palustre, ils doivent être regardés comme les enfants d'un frère de François Colombe, par conséquent comme les petits neveux de Michel Colombe.

Monuments attribués ou attribuables à Michel Colombe: La *Mise au tombeau* ou l'*Ensevelissement du Christ* de Solesme, monument daté de 1496 ; Karolo VIII° regnante (voir Palustre,

t. III de la Renaissance). Cela peut être très bien de Michel Colombe, quand il n'était pas encore autant entré dans l'esprit de l'école italienne.

Le *Tombeau des Poncher* (de son atelier tout au moins).

La *Vierge du château d'Olivet*, cédée au Louvre par M. Charles Timbal. Cette attribution devient probable depuis qu'une œuvre de la même école (mais une œuvre seulement d'école) s'en trouve rapprochée,

De même que Claux Sluter, Michel Colombe eut des collaborateurs qui prirent une part intime à son œuvre. Il eut sous ses ordres des compaignons tailleurs d'images qui étaient français : Guillaume Regnault, Bastien François et Jean de Chartres que nous retrouverons plus loin.

Au sujet de la part prise au tombeau du duc de Bretagne par les collaborateurs de Michel Colombe, nous sommes renseignés par une lettre de Jehan Perreal publiée par Benjamin Fillon, dans son article Michel Colombe, de *Poitou et Vendée*. « Michel Colombe besoingnait au moiz et avait, par mois, XX escuz l'espace de cinq ans. Il y avait deux tailleurs de maçonnerie antique italiens, qui avaient chacun VIII escuz par mois l'espace de cinq ans, il y avait deux compaignons tailleurs d'imaiges soubz Michel Colombe qui avaient VIII escuz par mois l'espace de cinq ans. » L'un des deux ouvriers italiens était Jérôme de Fiesole, signalé comme travaillant au tombeau de Nantes dans un document publié par M. Milanesi (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 2e période 1876, p. 368). Des deux compagnons français, l'un était Guillaume Regnault, l'autre très probablement Jehan de Chartres.

Guillaume Regnault (1450-1522) était le propre neveu de Michel Colombe et le beau-père de Bastien François. Voici comment le grand sculpteur s'exprime sur son compte dans le traité du 3 décembre 1511, relatif aux sculpteurs de Brou. C'est une lettre écrite à Marguerite d'Autriche : « D'icy et desjà, j'asseure et affirme que Guillaume Regnault, tailleur d'imaiges, mon neveu, est suffisant et bien expérimenté pour réduire en grande volume la taille des ymaiges servant à la dicte sépulture en ensuivant mes patrons, car il m'a servy et aidé l'espace de quarante ans, ou environ en telle affaire et toutes grandes besoignes,

petites et moyennes que, par la grâce de Dieu, j'ay eues en main jusques aujourd'hui et auray encore tant qu'il plaira à Dieu. Mesmement il m'a très bien servy et aidé en la dernière œuvre que j'ai achevée : c'est assavoir la sépulture du duc François de Bretaigne, père de la Reyne, de laquelle sépulture j'envoye un portrait à Madame. » Comme, en 1511, Guillaume Regnault travaillait avec Michel Colombe depuis quarante ans, on peut penser qu'il avait alors environ 60 ans et qu'il était né vers 1450.

On trouvera dans le livre de M. de Grandmaison des renseignements sur la fortune et les affaires de Guillaume Regnault.

Bastien François était à la fois maçon et sculpteur. Il est l'auteur, avec Martin François de la Fontaine de Beaune.

« Comme Bastien François était, en 1511, architecte de Saint-Martin, nous pensons, dit M. de Grandmaison, que c'est à lui qu'on doit le cloître de la collégiale qui subsiste encore en partie, et est une des plus belles œuvres que la Renaissance ait laissées en Touraine et même en France. Il était en construction à cette époque, car Dom Housseau avait extrait des notes prises par Monsnyer sur les registres de la collégiale, les indications suivantes : Le 24 mai 1508, le chapitre fait commencer les belles galeries telles qu'elles sont. Le bâtiment de belles galeries cessé en 1519 au moment où il était élevé au rez-de-chaussée..... » Ces belles galeries ne peuvent être autre chose que le cloître. Le côté oriental a seul survécu.

En 1510, Jacques de Beaune, qui était, avec Henri Bohier, commissaire pour la distribution des eaux de Saint-Avertin, voulant embellir la ville et sans doute aussi l'hôtel qu'il venait de bâtir à l'angle de la rue Traversaine et de la Grand'Rue, résolut d'élever une fontaine sur la place voisine de cet hôtel. Il fit venir de Gênes, dans cette intention, les quatre blocs de marbre qui forment la pyramide et qui lui coûtèrent 69 l. 1 s. 9 d. ; toutes les autres dépenses sont faites par la municipalité qui se procura des pierres de Volvic, en Auvergne, pour faire le bassin.

Messieurs, il faut que vous lisiez le chapitre de M. de Grandmaison consacré à la *Fontaine de Beaune*. Vous y verrez le nom de tous les artistes.

Les François (Bastien et Martin) reçoivent la plus grosse somme, 340 livres, « pour avoir taillé les pierres de marbre » et pour ache-

ver de tailler « les pierres grises de Volvic et icelles assises ainsi qu'elles sont de présent. » C'est donc à eux que doit revenir le principal honneur de ce gracieux édifice. La pyramide, aujourd'hui découronnée, était terminée par une terrasse ornée de fleurs au naturel; au centre de la terrasse se trouvait une couronne émaillée, surmontée elle-même d'un crucifiment, où la Vierge et la Madeleine se tenaient debout au pied de la croix. Le tout avait été fondu par Ferry Hutel, repassé au ciseau par Jehan Guérin, doré par Michel Pelu et Jehan Guérin et bruni par Jacques Lambert orfèvre ; les armoiries de la pyramide avaient été peintes par Jehan de l'Echallier, dit le Mistre. La présence de Michel Colombe à l'assemblée de l'hôtel de ville où le contrat fut passé, permet de supposer, quoique son nom ne figure pas dans les comptes, qu'il ne fut point étranger à l'érection de la fontaine de Beaune et qu'il donna au moins son avis et peut-être les dessins et les plans.

Michel Colombe a dit de Jehan de Chartres : « mon disciple et serviteur, lequel m'a servi l'espace de dix-huit ou vingt ans et maintenant est tailleur d'ymaiges de Mme de Bourbon. »

Les élèves de Michel Colombe, Guillaume Regnault, Martin et Bastien François, Jean de Chartres, étaient des collaborateurs dont il est devenu bien difficile de distinguer la main de celle du maître. C'est la même histoire que pour Claux Sluter et Van de Werve, son neveu, à Dijon.

Martin Cloistre ou Claustre est un artiste dauphinois, né à Grenoble (Voyez l'ouvrage de M. Edmond Maignien intitulé *Les artistes Grenoblois*, 1887). Il ne semble pas être arrivé à Blois avant 1527, puisque des documents nous le montrent en 1525, acceptant encore, dans sa ville natale, la commande de huit statues. A la date de 1515, le sculpteur n'était guère âgé que de 37 ans si nous en croyons son dernier biographe qui le fait naître vers 1480.

Maitre Cloistre a, d'après des textes, exécuté les œuvres suivantes : Tombeaux de la Sainte-Chapelle de Thouars ; tombeau du maréchal de Chatillon ; tombeau de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois ; tombeau de Guillaume de Montmorency, père du connétable Anne. La mort l'empêcha d'exécuter cette dernière œuvre qui fut finie par Bomberault d'Orléans.

En 1519, Martin Claustre avait fait marché avec Louis II de la

Trémoille pour l'exécution du tombeau de Louis Ier de la Trémoille, du cardinal Jean et de Charles de la Trémoille, tué à Marignan (Voir le dessin du tombeau dans Gaignières).

Dans le marché conclu avec François d'Availloles, seigneur de Négron, au nom de Messire Loys de la Tremoille, à la date du 6 décembre 1519, il est question de trois sépultures. A propos du troisième tombeau, celui du prince de Talmont, le marché donne d'intéressants détails sur les matières employées, « Et sera, y est-il dit, le soubassement de marbre noir de Tournay et d'allebastre et marbre blanc du Dauphiné. » Le marché, beaucoup moins détaillé que celui relatif à la tombe de Guillaume de Montmorency qu'on verra plus loin, n'indique pas comment Martin Cloistre devait comprendre, sur chaque face du pourtour, la décoration des piliers et des niches; mais, grâce à deux séries de dessins exécutées au siècle dernier, les uns par Gaignières, les autres par Beaumesnil (Bibliothèque de Poitiers), » — M. le duc de la Tremoille a reproduit les premiers dans son chartrier de Thouars, p. 35, 36 et 214, — nous savons à quoi nous en tenir sur la décoration des piliers et des niches. Les premiers sont partout « faitz à l'antique » et à la partie en cul de four de chacune des dernières, figure une belle coquille. Quant aux statuettes qui nécessitaient cet arrangement, elles représentaient ici « les douze appoostres », là des plorants, plus loin des petits anges portant les armes du gisant, chacun un baton en la main.

Martin Claustre, tailleur d'images de Grenoble, demeurant à Bloys, paroisse Saint-Nicolas fait marché en 1521, avec Louise de Valentinois, mariée en secondes noces à Louis II de la Tremoille, vicomte de Thouars, pour la construction du tombeau de sa mère, Charlotte d'Albret, dans la chapelle du château de la Motte-Feuilly près du château de Meillant (Cher). Ce tombeau, quoique très mutilé, existe encore. La statue a été publiée par M. Edm. Bonnaffé dans son travail sur l'inventaire de Charlotte d'Albret. Je l'ai reproduite dans le tome III de mon livre sur le *Musée des monuments français*.

Tombeau du maréchal de Châtillon, Gaspard de Coligny, père de l'amiral de Coligny et gendre de Guillaume de Montmorency. Le maréchal de Châtillon avait, le 1er décembre 1514, épousé la fille de Guillaume de Montmorency, Louise de Montmorency, sœur

aînée du grand connétable Anne. Le maréchal de Châtillon mourut le 21 août 1522. Son tombeau a péri : il ne reste aucun renseignement sur lui, mais on sait, par le contrat passé ensuite, comme on verra plus loin, entre Guillaume de Montmorency et Martin Cloistre, que le tombeau du maréchal de Châtillon est de ce dernier. Il est dit dans ce contrat que le tombeau de Guillaume de Montmorency devra être fait en marbre et en albâtre de Dauphiné « telz et semblables que le dit Cloistre avait au paravant baillez pour le tombeau de feu monseigneur le maréchal de Châtillon. »

A l'occasion du tombeau du maréchal de Châtillon, Guillaume de Montmorency avait été mis en relation avec Martin Cloistre. Ce Guillaume de Montmorency, père du connétable Anne, s'était fait faire un tombeau de son vivant. Ce tombeau a été exécuté par Benoit Bomberault sur les dessins de Martin Cloistre. Il fut mutilé en 1793. Ses derniers débris disparurent en 1808. Lenoir se vanta de posséder un tombeau de Guillaume de Montmorency, mais c'était une supercherie. Voyez dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, troisième série, t. II, p. 264-278, un très bon article de M. de Montaiglon sur Martin Cloistre et Benoit Bomberault.

M. de Montaiglon a très bien démontré que, par contrat du 25 février 1523 (1524 n. s.), Martin Cloistre, sculpteur de Blois, s'était engagé envers Guillaume de Montmorency, moyennant la somme de 800 livres tournois, à terminer en deux ans le monument qui nous occupe. Sur ces entrefaites, Cloistre étant mort (mai 1524) ; son élève ou associé Benoit Bomberault, demeurant à Orléans, paroisse Saint-Victor, fut chargé de poursuivre les travaux à peine commencés. Tout était prêt et mis en place dans le courant de 1528.

« Quant au tombeau de Guillaume de Montmorency, dit M. de Montaiglon, il avait été scrupuleusement exécuté, comme on en était convenu, et les descriptions qui m'ont été faites par ceux qui l'ont vu dans leur enfance se rapportent parfaitement aux énumérations de l'acte. Il avait à peu près quatre pieds de haut. Sur un soubassement de marbre noir, était sculptée dans un bloc de marbre blanc, une suite de douze niches, deux sur les petits côtés et quatre sur les grands, séparées par des pilastres, sans doute chargés d'arabesques ; l'expression du marché « à l'antique » et ce détail que les

cintres des niches étaient formés d'une coquille, l'impliquent. L'ordonnance architecturale de ce tombeau devait être dans le style de Gaillon et des monuments analogues. Dans ces niches, étaient debout des apôtres en haut relief. » (C'est le type des tombeaux des Juste : notamment ceux d'Oiron).

Le tombeau de Guillaume de Montmorency n'a pas été reproduit mais les figures qui le surmontaient ont été gravées par Jean Picard dans l'*Histoire des Montmorency*, d'André Duchesne. Voir le tome III d'*Alexandre Lenoir, son Journal et le musée des Monuments français.*

« Il ne faut pas, dit M. de Montaiglon, dans sa remarquable étude, mettre Martin Cloistre et Bomberault à côté, mais à la suite du grand Michel Colombe de Tours, dont ils ont dû subir l'influence et dont ils ont continué la manière. »

Les successeurs de Michel Colombe sont très intéressants. Ils sont peu connus. Je regarde comme étant d'eux la figure de Jeanne de Penthièvre, fille de Philippe de Commynes, dont j'ai ramené, il y a quelques années, la statue au musée du Louvre, statue qui a tant d'analogie avec celle de la Motte-Feuilly. Enfin, j'attribue aux successeurs immédiats de Michel Colombe, dans l'école de Tours, la Vierge de la sacristie de l'église Notre-Dame de Versailles, qui appartenait au Louvre et que je viens de placer dans la salle de Michel Colombe au Louvre, où elle attend votre visite.

Courajod réunit une fois encore ses auditeurs, dans un entretien supplémentaire pour traiter de *François Ier et des artistes appelés en France sous leur règne.* Cette leçon ne fut pas écrite, il n'en reste que quelques notes.

Le règne de François Ier marqua une évolution décisive de l'art français dans le sens italien. Nous allons voir tout à l'heure quels sont les maîtres qui furent appelés en France. Sous Louis XII, vous avez vu l'école italienne, quoique en minorité, régenter cependant d'une manière presque absolue toute la décoration. Sous François Ier, au moment de l'école de Fontainebleau, non seulement le goût italien continua d'être prédominant, mais les mains italiennes finirent presque par dominer dans l'exécution.

Dans les événements politiques, aussi bien qu'ailleurs, tout conspira à pousser la France artiste dans les bras de l'Italie. C'était écrit là-haut. Il sembla que Dieu le voulait et rien ne prévalut contre ce décret de la Providence. Le Dauphin qui devait succéder à François, Ier, s'appelait François comme son père. Il mourut subitement à Lyon en 1536. Henri II n'était pas appelé à régner jusqu'à cette époque. C'était un prince effacé, maintenu au second plan. On l'avait marié avec une jeune princesse obscure, de petite naissance, Catherine de Médicis; mais cette union avait eu le mérite de flatter une puissance italienne et d'assurer à la France l'alliance des Florentins. On ne prévoyait pas que cette petite Italienne deviendrait la reine de France. Catherine de Médicis, non seulement devint reine de France, mais, à partir de 1559 et de la mort de Henri II, elle fut bien plus qu'une reine de France; elle fut la régente du royaume sous ses fils, François II, Charles IX et même Henri III.

Elle fut la souveraine maîtresse des arts et cela jusqu'en 1589, jusqu'à sa mort, on peut dire jusqu'à l'avènement d'Henri IV.

Tout se paye et tout s'expie dans la vie des peuples. Le glaive se retourne quelquefois contre celui qui le manie. La domination de la pensée italienne sur la France fut une conséquence imprévue, mais nécessaire des guerres d'Italie. La France ne rapporta pas du voyage ultramontain la conquête politique. Elle alla y chercher un vasselage intellectuel, dont, après trois cents ans, les conséquences pèsent encore sur elle, dans le domaine des arts.

Aujourd'hui encore, l'enseignement des arts chez nous est presque complètement italien. Dans l'enseignement officiel, les yeux de l'enfant sont uniquement dirigés sur l'Italie. L'art italien est réputé le seul noble, le seul digne d'être recommandé, à côté de l'art antique. Tous les ans, ce ne sont pas des vierges, mais des adolescents que nous expédions au Minotaure italien et le tribut de tant d'âmes nationales, et des plus hautes d'entre les âmes d'artistes, ne cessera pas de longtemps d'être régulièrement payé. Je vous préviens qu'il ne ferait pas bon de jouer au Thésée. Le labyrinthe est une institution d'Etat. Voilà une conséquence non prévue de nos expéditions d'Italie.

TABLE DES CHAPITRES DU TOME II

Année 1886-1887.

Pages.

Leçon d'ouverture. — Les origines de la Renaissance en France au XIVe et au XVe siècle..... 1
Examen de quelques monuments du commencement du XIVe siècle..... 32
Notes sur quelques artistes du commencement du XIVe siècle. — Paris capitale. — L'art du Midi..... 41
L'art du Midi. — Le milieu politique et social. — Les villes neuves..... 53
Importance des tombes gravées et des ivoires..... 65
Orientation de quelques courants de l'art au XIVe siècle..... 79
Étude de quelques caractères nouveaux de la statuaire du XIVe siècle..... 85
Le Réalisme..... 93
Quelques monuments de l'art réaliste du XIVe siècle..... 99
Groupement de quelques statues au regard strabique..... 105
Les constructions de Charles V..... 111
Quelques artistes du temps de Charles V..... 117

Année 1887-1888.

La Renaissance..... 135
Le XIVe siècle..... 139
L'art sous Charles VI..... 145

La Chaise-Dieu..... 159
L'art sous Charles VI (suite)..... 167
La sculpture italienne au XIVe siècle..... 173
Andrea Orcagna..... 181
La façade du dôme d'Orvieto..... 187
L'école pisane en dehors de la Toscane..... 189
L'esprit de l'art giottesque..... 199
Les débuts du naturalisme italien. — La sculpture de l'école romaine au XIVe siècle..... 209
La sculpture à Milan, à Bologne, à Padoue dans la seconde moitié du XIVe et au commencement du XVe siècle..... 223
La sculpture à Venise dans la seconde moitié du XIVe et au commencement du XVe siècle..... 229
La sculpture à Florence à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe..... 239
Jacopo della Quercia, Ghiberti..... 261
Pisannello, Gentile da Fabriano..... 269
Donatello et Ghiberti, considérés comme continuateurs de la tradition gothique..... 277

Année 1888-1889.

Définition du mot : le style flamand..... 289
Jean van Eyck, peintre de statues..... 307
Développement et expansion de l'art flamand..... 315
Influences flamandes en Europe..... 333
Fragments..... 332
L'esprit de l'art bourguignon..... 343
Le portail de la Chartreuse de Dijon. — Le puits de Moïse. — Le tombeau de Philippe le Hardi..... 351
Les tombeaux des ducs de Bourgogne..... 366
Monuments de la sculpture bourguignonne..... 379
La sculpture bourguignonne..... 389
Diffusion du style flamand-bourguignon..... 399
Pénétration de l'art français par l'art flamand..... 405

Artistes du temps de Charles VII et Louis XI..... 425
L'art sous Charles VII et Louis XI..... 437
Figures agenouillées. — Tombeau de Louis XI..... 447

Année 1889-1890.

La sculpture française avant la Renaissance classique..... 459
Causes morales et politiques de l'influence italienne..... 491
Premiers contacts avec l'antique. — Le voyage de Jean Fouquet en Italie. — Le rôle du roi René..... 511
La pénétration italienne..... 529
Le milieu tourangeau. — Bourdichon..... 553
Fragments : Résistance des éléments septentrionaux et gothiques contre l'invasion italienne..... 565
Leçon de clôture du premier semestre..... 575
Fragment. — Le dôme de Milan..... 583
Résistance de l'élément septentrional en Italie et en Espagne. 585
Classement chronologique des monuments de la sculpture du xve siècle..... 597
L'exportation des pierres noires de Dinant, Saint-Wulfran d'Abbeville..... 605
Le règne de Charles VIII..... 618
La Renaissance classique européenne et l'industrie du marbre en Italie au xve et au xvie siècle..... 633
Gaillon. — Folleville. — Fécamp..... 645
Les ateliers italiens en France..... 657
Michel Colombe..... 671

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

COURAJOD (LOUIS). — *Leçons professées à l'École du Louvre* (1887-1896), publiées sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel. — I. Origines de l'art roman et gothique (Leçons éditées avec le concours du R. P. DE LA CROIX, S. J.), 1 vol. in-8° (xi-598 p.). II. Origines de la Renaissance (v-636 p). Prix de l'ouvrage complet . . . . . 30 fr.

Le tome III, *Origines de l'Art moderne*, paraîtra dans le courant de l'année 1902.

DE LA CROIX (R. P. C.). — *Mélanges Archéologiques*. — I. Fouilles archéologiques de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire), entreprises en 1898-99 d'après des textes anciens, in-4° (fig. et pl.) . . . . . 4 fr.

Annales Archéologiques de Didron, publ. par DIDRON aîné et Ed. DIDRON. Collection complète (1844-1881), 28 vol. in-4°, y compris la table de la collection (très nombreuses pl. noires et col.) . . . . . 350 fr.

Les tomes XV-XXVII pris ensemble . . . . . 150 fr.

Séparément chaque volume, *sauf épuisés* . . . . . 15 fr.

La table analytique et méthodique rédigée par M. BARROIS DE MONTAULT, formant le tome XXVIII (545 p.) . . . . . 20 fr.

ALLEMAGNE (H. R. DE). — *Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XVIe siècle*, ouvrage contenant 500 gravures dans le texte, et 80 grandes planches hors texte imprimées en deux teintes, illustrations de E. SOLVET avec le concours de BRUTELLE et VAUCANSI, 1891, 1 vol. in-4° (vi-702), couverture illustrée . . . . . 40 fr.

Livre des plus curieux par son illustration et dans lequelle ne figure aucun clichés usuels.

DARCEL (ALF.). — *Trésor de l'Église de Conques, dessiné et décrit*, Paris, 1861, 1 vol. in-4°, br. (14 pl. hors texte et nomb. vignettes dans le texte). 10 fr.

DIDRON (aîné). — *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen âge*, avec nomb. grav., par GARCHERES et MOLANS. Paris, 1869, 1 vol. in-4°, br. (grav.) . . . . . 5 fr.

BOUTAIRE (J.-A.). — *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes, études critiques*, 1900, 1 vol. in-8° (xii-234 p.), fig. et pl. . . . . 3 fr.

DURAND (G.). — *La Cathédrale d'Amiens*, 2 vol. in-4° (nomb. pleut. héliog.) 150 fr.

Le tome II paraîtra dans le courant de l'année 1903 ou 1904.

PALUSTRE (LÉON) et BARROIS DE MONTAULT. — *Mélanges d'art et d'archéologie*. Le Trésor de Trèves, avec 36 planches en phototypie, par M. Albert DUJARDIN, 1 vol. in-4°, texte et planches, papier vélin . . . . . 5 fr.

— *Orfèvrerie et émaillerie limousines*, pièces exposées à Limoges en 1886, 1 vol. grand in-4° raisin, contenant 38 planches hors texte, reproduites par le procédé phototypique de M. P. Albert DUJARDIN . . . . . 15 fr.

TROLLIET (NOËL). — *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*, 1900, 1 vol. in-8° (199 p., 317 pl. héliog.) . . . . . 100 fr.

DÉCHELETTE (JOS.) et BRASSART (E.). — *Les peintures murales du moyen âge et de la Renaissance en Forez*, 1900, 1 vol. in-8°, 67 p., 26 pl. héliog. 40 fr.

LASTEYRIE (CH. DE). — *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, étude historique, économique et archéologique, 1 vol. gr. in-8° (xxiii-418 p.), 9 pl., 5 fig. . . . . 15 fr.

Sous presse : *Manuel d'Archéologie française des origines à la Renaissance*, par C. ENLART : *L'architecture religieuse, civile et militaire*, in-8°, avec grav. et similes.

MAMY, PROPRIÉTAIRE-IMPRIMEUR.

To renew the charge, book must be brought to the desk.

TWO WEEK BOOK

DO NOT RETURN BOOKS ON SUNDAY

DATE DUE

MAR 24 1971

Form 7079 7-51 30M S

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03341 7919